

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav románských studií

diplomová práce

Autor: Alexandra Dekanová

Název: Octavio Paz - Pere Gimferrer.

„Poezie je druhem přátelství. Poezie: souhra, souzvuk.“

Název v angličtině: Octavio Paz - Pere Gimferrer.

„The poetry is a form of friendship. The poetry: agreement, accord.“



Vedoucí práce: Doc. PhDr. Hedvika Vydrová

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny využití prameny a literaturu.“


Alexandra Dekanová

Obsah:

- 1. Úvod.....1
- 2. Životopisná data.....5
- 3. Korespondence aneb výměna balíků11
 - 3.1. Informace věcné - zahájení korespondence 12
 - 3.2. Zlomový okamžik – 2. říjen 1968 16
 - 3.3. Sedmdesátá léta – nakladatelství Seix Barral, časopisy Plural a Vuelta..... 24
 - 3.4. Osmdesátá a devadesátá léta 37
- 4. Literárněvědné informace a jejich interpretace41
 - 4.1. Pojetí básnického díla a poezie 41
 - 4.2. Poezie a jazyk, básnický subjekt 46
 - 4.3. Poezie, výtvarné umění a hudba..... 54
 - 4.4. Motivy 58
 - 4.5. Čas..... 68
 - 4.6. Próza..... 81
 - 4.7. Literatura a film..... 83
- 5. Závěr85
- 6. Résumé ve španělštině – Resumen en español90
- 7. Résumé v češtině.....93
- 8. Résumé v angličtině – Resume in English95
- 9. Použitá literatura97

1. Úvod

Existují určitá dějinná období, ve kterých bylo přáno vydávání korespondence spisovatelů. V českém kontextu si vybavíme především 19. století, kdy si literáti posílali veršované zdravice. Utkví nám v paměti třeba korespondence Svatopluka Machara, F. X. Šaldy nebo Růženy Svobodové. Na přelomu 20. a 21. století pak opět vzrůstá čtenářský i editorský zájem sledovat důvěrný i pracovní vztah autorů. V těchto dopisech se již nemanifestuje pouhý obdiv či odpor ke kolegovi, ale četné kritické rady a připomínky k jejich vlastním dílům, tedy skutečný tvůrčí konstruktivní přístup, který bychom v 19. století nenalezli.

Pere Gimferrer, Katalánc, člen Královské španělské akademie, autor děl rozličných literárních žánrů, je příkladem určité dopisní obsese realizované od poloviny 70. let dodnes. V jeho archívu bychom našli třeba listy, které si vyměňoval od června 1965 až do léta 1983 s Vicentem Aleixandrem. Bohužel tato korespondence prozatím zůstane v jeho soukromém držení, neboť je prý dokladem intimního života příliš mnoha dosud žijících osob. (Korespondence byla ze strany Aleixandra vedena ručně a nabízí i jistý vizuální zážitek z jeho rukopisu.) Mimochodem křeslo v Královské španělské akademii získal Gimferrer jako nástupce V. Aleixandra, což považoval za velkou čest, neboť Aleixandre mnohokrát vyjádřil myšlenku koloběhu literatury a básníků: „La desaparición de un poeta cumplido está llena de armonía y parece tan solemne, necesaria y fecunda como la diaria puesta del sol.“¹ (Ztráta básníka, jehož tvůrčí život byl naplněn, je vždy plná harmonie a ta chvíle se zdá tak slavnostní, nutná a plodná jako každodenní západ slunce.) K V. Aleixanderemu měl hluboký vztah rovněž Octavio Paz a také spolu oba literáti udržovali písemný kontakt. V roce 1977, kdy získal Aleixandre Nobelovu cenu, mu Paz napsal: „Cinco veces A: Admiración Afecto Alegría Amistad Abrazos Octavio Paz.“² (Pětkrát A: Obdiv Náklonost Radost Přátelství Objetí Octavio Paz)

17. dubna 1966 odpověděl Peru Gimferrerovi Octavio Paz z Univerzity v Cornellu (Ithaca, N.Y.) na první dopis. Tito dva spisovatelé spolu korespondovali po dobu dlouhých třiceti let až do smrti staršího z nich, Octavia Paze, v roce 1998. Jejich přátelství a tvůrčí inspirace přetrvaly navzdory času i vzdálenosti, která je oddělovala. V roce 1999 vyšla pod názvem *Memorias y palabras* (Slova a vzpomínky) část dopisů, psaných Octaviem Pazem, adresovaných Pere Gimferrerovi. Představuje se nám tady podivná jednostranná část

¹ Gimferrer, P. *Perfil de Vicente Aleixandre*. Madrid: Real Academia Española, 1985, s. 24. (dále Gimferrer, P. PVA.)

² Paz, O. *Memorias y palabras*. Barcelona: Seix Barral, 1999, s. 159. (dále Paz, O. MP.)

vzájemné korespondence, která někdy více a někdy méně dává tušit, co se ukrývá v dopisech od Gimferrera. Dopisy jsou pro přehlednost číslované. Pohledy, listy a někdy jen strohé poznámky odhalují vztah autorů k sobě navzájem, k dalším významným literárním a kulturním osobnostem, které měly na oba vliv. Dopisy jsou intimní zpovědi i dokladem profesního vztahu, dokumentují vydání děl z let 1971 až 1995 a také osudy časopisů *Plural* (Pestrost) a *Vuelta* (Návrat). Část z nich je také literární kritikou zahrnující esejistické pasáže. Některé jsou i jakýmsi čtenářským deníkem plným upozornění a doporučení. Většina dopisů byla zaslána na domácí adresu Pere Gimferrera, několik do vydavatelství Seix Barral. Některé jsou psány ručně, jiné pak na stroji. Gimferrer psal Pazovi do roku 1987 na stroji a potom přešel k ručnímu psaní, stejně jako při psaní poezie. Nedovídáme se, proč to bylo zrovna tohoto roku, ani přesný důvod. Snad to bylo něco jako nostalgie po starých časech v době básnickovy zralé životní etapy. Žádný z dopisů nebyl zaslán internetovou poštou. Ještě v roce 2001 se Gimferrer k jejímu využití v rozhovoru s Markem Maurelem staví odmítavě. Z roku 1970 a 1992 nenacházíme žádný dopis. V prvním případě se patrně ztratily kvůli stěhování nakladatelství Seix Barral a v roce 1992 pobýval Octavio Paz v Barceloně, takže dopisy nahradil osobní kontakt.

Gimferrerův vztah ke korespondenci a vůbec pojetí této komunikace můžeme odhalit například prostřednictvím knihy medailonů *Los raros* (Výjimeční) vydané v roce 1999. Gimferrerovo pojetí těchto „divných“ lidí navazuje na Rubéna Daríu, který v roce 1896 publikoval své *Los raros*. Vybočující osoby jsou zastoupeny ve všech národech a jazycích a jejich opravdovým královstvím je literatura. Gimferrer tak ve shodě s Daríem tituluje osoby v dnešním slova smyslu zvláštní, obdivuhodné a výjimečné, které se bouřily proti tradici a byly šokující, nikoli podivínské, jak bychom se mohli domnívat. Právě takoví lidé jsou dnešní společnosti uznávání a oceňování, i když dodává, že i mezi nimi se najde několik opravdových podivínů i v tom negativním smyslu. Mezi umělce vyjimečné a zároveň podivínské patří beze sporu i P. Gimferrer. Podobně jako třeba o Borgesovi i o něm koluje řada pravdivých i smyšlených historek. Pro někoho je Gimferrer muž oblečený v černé, nosící výstřední kravaty. Je známá jeho obsese přebývat v klimatizovaných prostorech. Návštěva restaurace s ním může údajně notně znervóznět spolustolovníky, když umělec cestuje od stolu ke stolu, aby vybral nejpříjemnější a samozřejmě nejvíce klimatizované místo. Výběr jídla pak také není jednoduchý. Spisovatel prý s velkou důkladností pozoruje pokrmy ostatních hostů, než si konečně vybere. Jeho touha po poznání se prolíná i běžným životem a nikdy neustoupí z preciznosti zkoumání.

Minimedailony *Výjimečných* Gimferrer pojímá také vsutku neobvykle. U některých osob se soustředí na studium jejich korespondence a je jasné, že takovému výzkumu zasvětil určitý čas. Osoby, o nichž se zmiňuje, jsou Gimferrerovi současníci i postavy dávné historie. S úctou se obrací k Ciceronově korespondenci, kterou antický řečník vedl s bratrem na téma vlády v Asii, s Pompejem Velkým či prokonzulem Metelem a nakonec i s přítelem Atikem. Obdivuje různé polohy komunikace od zdvořilostní přes spontánní po příkrou, břitkou, výstižnou a strategickou, oscilující mezi hovorovostí a ceremoniálností. V roce 1345 prý tyto listy uchvátily Petrarku, když je objevil v kapitulní veronské knihovně. V 19. století se opět Ciceronova korespondence dostala ke slovu. Od roku 1819 do 1921 bylo v Padově vydáno Luigim Mabilem třináct dílů tohoto kolosálního počínu. Samozřejmě se jednalo o latinské vydání a Gimferrer jen hořekuje, že dnes si asi nikdo nepočte v původním jazyce o republikánské krizi v roce 58, situaci v senátu nebo o smrti Ciceronova otce. Mimochodem v roce 1983 píše Paz Gimferrerovi, že vlastní pět dílů Ciceronových dopisů, které původně patřily jeho dědečkovi, a že je hodlá brzy přečíst. Jestli měl Gimferrer dopisy od Paze vypůjčené nebo jej zaujaly a sám je vyhledal, se bohužel nedovídáme.

Další osobnost, jejíž korespondenci Gimferrer sledoval je, Mozart. Tuto však považuje za příliš jednoduše pochopitelnou, tak nějak v souladu s autorovou hudební tvorbou. Jedná se o humorná vyprávění, o šťavnaté a pikantní historky. Zatímco takový Chopin je skutečným čtenářským oříškem. Jeho korespondenci Gimferrer objevil na podzim 1982 v Paříži. Získal zde tři svazky z let 1916 – 49 čítající 1.200 stran ve vydání B. E. Sydowa. Bohužel značná část Chopinovy korespondence byla zničena např. roku 1863 ruskými vojáky a také při několika požárech. Chybí, zdá se, to nejlákavější, milostná korespondence s hraběnkou Potockou. Rodina šlechtičny něco takového nechtěla publikovat a zůstávají jen spory, kde se dopisy ukrývají. Podle některých zpráv byly v majetku knížete Racinského nebo snad příbuzné Pauliny Czernické, která se v roce 1945 přihlásila k držení 66 listů. Zkrátka Gimferrer lituje, že veřejnost nemohla poodhalit romantické osudy obou protagonistů. Dochovaly se však kuriózní dopisy z tzv. Stuttgartského deníku plné dramatických poznámek těsně před Chopinovou smrtí. Měl údajně vidiny a ztotožňoval se s tělem mrtvoly. Tento akt nazýval bratrstvím se smrtí. Gimferrer se dostal i k poslednímu Chopinově dopisu z roku 1849, kdy je skladatel naopak plný optimismu a těší se na adresáty s tím, že je uvidí příští zimu, které už se nedočkal.

Jak můžeme pozorovat, Gimferrer vedl téměř detektivní pátrání v oblasti korespondence významných osobností. Sám tak dává najevo, že dopisy jsou pro něj i

svébytným literárním žánrem, nikoli pouhou výměnou informací. Tato idea ostatně souzní s jeho expresivní romantickou náturou, která se projevuje melancholickým ironickým pohledem. Gimferrer obdivuje jak roztodivné fabule, tak syžetovou výstavbu i formální jazykovou stránku korespondence. Ostatně, jestli někdy budou vydány Gimferrerovy dopisy, pravděpodobně nás udiví svou literární velkolepostí, ale i délkou, neboť Paz často odkazuje na číslo stránky Gimferrerova dopisu, k níž se v odpovědi vrací.

Jestliže Gimferrerův vztah ke korespondenci chápeme jako určitou obsesi, není tomuto pojetí příliš vzdálen ani Octavio Paz. Z jeho dopisů vyplývá, s jak velkým množstvím nejen literátů si listy vyměňoval. Často to byli právě básníci, kterých si nesmírně cenil a z jejichž díla sám vycházel. Jedním z nich byl i Luis Cernuda. Udržovali spolu hojný dopisní styk především ve 40. letech. Tak došlo k tomu, že Cernuda žijící v té době v Anglii poslal Pazovi dva originály svých děl. Báľ se totiž, že budou zničeny při bombardování. První, *Como quien espera el alba* (Jako když se čeká na úsvit), mu Paz po válce odevzdal a kniha byla publikována roku 1947. Druhé dílo, *Fantasmas de provincia* (Provinční přízraky), si z nepochopitelných důvodů ponechal a znovu je objevil až v roce 1985. Zjistil, že dílo bylo vydáno jen v torzu, a proto zbytek vychází se souhlasem Cernudových pozůstalých téhož roku. Jednalo se především o divadelní hru *La familia interrumpida* (Rozervaná rodina). Dílo se skutečně považovalo za ztracené, i když Paz odhalil v časopise *Revista de Occidente* (Časopis Západu) poznámku, že Cernuda hru veřejně četl v Madridu roku 1937.

Korespondence Octavia Paze a Pere Gimferrera je nesmírně zajímavým dokladem vztahu dvou přátel. Čteme ji nejen jako sekundární literaturu, ale i jako svébytné beletristické dílo v souladu s pojetím korespondence obou autorů. Výchozím materiálem pro odkrytí vzájemného vlivu osobního i literárního je v této práci korespondence shrnutá do knihy *Memorias y palabras* (Slova a vzpomínky).

2. Životopisná data

Pere Gimferrer je u nás stále spíše neznámou osobností, i když se objevují hlasy, že bude snad dalším španělským nositelem Nobelovy ceny za literaturu. Octavio Paz naopak už Nobelovu cenu získal, je překládaným autorem do češtiny a existuje zde tedy určitý informační nepoměr ve zprostředkování díla a životopisných osudů obou autorů. Proto zařazuji tuto kapitolu, která by měla nastínit především osudy spisovatelů v době vzájemné korespondence, kam ostatně spadá velká část dosavadního Gimferrerova tvůrčího období. Je také třeba osvětlit Gimferrerovo zařazení do skupiny *Novísimos* (Nejnovější). U Octavia Paze je pak nutný přesah do hlubší minulosti, neboť tam patří díla, o kterých spisovatelé vedou v korespondenci dialog.

Pere Gimferrer, básník, prozaik, překladatel a literární teoretik, se narodil v roce 1945 v Barceloně. Univerzitní studia na právnické a filozofické fakultě nedokončil. Jeho prvním velkým čtenářským zážitkem jakožto adolescenta bylo setkání s poezií Rubéna Daría. Četba Daría má podle něho navíc pozoruhodný účinek, protože je tak inspirativní, že si připadáme: „como grandes poetas por breves instantes“³ (na malou chvíli jako velcí básníci). Gimferrer zdědil po Daríovi a modernistech smysl pro zvláštnost, výjimečnost, exotiku a kultivovanost jazykové hry. Jak se Gimferrer vyznává, mládí ztrávil útekem do světa umění a literatury, četl osm hodin denně. Gimferrer měl možnost navázat na mimořádně aktivní barcelonské literární podhoubí. Generace 50. let 20. století je zde reprezentována jmény jako Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral nebo J. A. Goytisolo. Zpočátku psal Gimferrer španělsky a mezi básníky se zviditelnil především jako jeden z *Nueve novísimos* (Devět nejnovějších, 1970) v edici José Maríi Castelleta. Dále mezi Nejnovější, jak je pojmenoval Castellet, patřili Guillermo Carnero, Antonio Colinas, Luis Alberto de Cuenca, José María Álvarez, Leopoldo María Panero, Manuel Vázquez Montalbán, Luis Antonio de Villena a Antonio Martínez Sarrión. Tito mladí postmoderní autoři, kteří se však nestali homogenní skupinou, se postavili proti realismu a sociální poezii předchozí generace, i když jim zůstává kosmopolitní postoj a kritický pohled na společnost tlumočený poezií vlastní právě 60. létům. Přítomná je v básních také ironie. Rovněž pokračují v hledání nového básnického hlasu, hledání nového jazyka, významu a znaku. Jejich hlavním úkolem je objevit podstatu jazyka, který chápou jako způsob komunikace. Zabývají se procesem básnické transformace skutečnosti, aby odhalili záhady lidského bytí. Důležitou roli hrají v poezii zrcadlo, maska, převlek. Pracují se snem.

³ Gimferrer, P. *PVA*. s. 10.

Zkoumají básnické já, které je ztraceno v mytickém světě. Tuto krizi básnického subjektu považují za součást modernosti. Odmítají literaturu jako způsob autorovy důvěrné zpovědi. Jak říká Gimferrer, nevíme, kdo je vypravěčem, protože nevíme, kdo jsme. Zatímco středověký, renesanční, barokní i osvícenský autor si byl svou identitou jist a podobně jako Don Quijote mohl zahřmít: „Yo sé quien soy.“ (Vím, kdo jsem.) Moderní autor to neví. Toto děsivé tušení, nejistota, že ztrácíme vědomí a před námi je prázdno, má podle Paze základ v Borgesových povídkách. Generace Nejnovějších se vrací ke kreativnímu umění, umění pro umění. V jejich poezii je tlumočena kritika poezie a metapoetická reflexe. Poezie je hrou, je výrazem individualismu a originality. Čtenář je spoluvůrcem textu. Hledají vztahy se starší literaturou a kulturou. Nacházejí vzory v Eliotovi (*The waste land*, Pustina), Poundovi, v modernismu (např. motivy drahých a luxusních materiálů především u Gimferrera a Carnera), v surrealistech a avantgardě (Gimferrerovi se zvláště zamlouvá Lorkův *Poeta en Nueva York*, Básník v New Yorku.), v hispanoamerické literatuře u Octavia Paze a Lezama Limy.

Nejnovější se navracejí k baroknímu esteticismu. Cílem je vytvořit dokonalé nadčasové básně. Jazyk Nejnovějších je brilantní, precizní, vytříbený, ale zároveň se nechce vzdálit dennímu úzu, takže kontrastuje s užíváním kolokvialismů. Autoři dávali najevo, že jsou vzdělaní a sčetlí. Jako velmi mladí se stali přispěvateli významných periodik a pronikli i na akademickou půdu.. Za to se jim někdy přezdívá „jóvenes maestros“. V množství citací a narážek v jejich básních je velmi obtížné se vyznat. Vybírají si specifická až odborná témata, méně známé historické a literární postavy. Tento fenomén začlenění, nashromáždění a předvedení nezvyklých kulturních vědomostí, které jsou jmenovány explicitně nebo se na ně naráží implicitně a ještě často v cizí řeči, se nazývá kulturalismus. Tyto literárně kulturní informace jsou motivací k napsání básně. Nemají být použity samoúčelně, ale ve spojení s každodenní životní zkušeností. Možná kulturalismus provokoval jistou nesympatii veřejnosti. Ovšem Nejnovější počítají se zaujetím jen malého počtu čtenářského publika. Jako silný motiv se objevuje tzv. venecianismus, obdiv k Benátkám, k dekadenci až degeneraci. Najdeme četné kinematografické aluze, ohlasy jazzu a soudobé hudební scény, techniku koláže nebo i komiksu. Gimferrer přiznává vliv amerického filmu 30. a 40. let a detektivního románu. Na rozdíl od svých soupeřů zůstává věrný většině těchto idejí po celé dosavadní tvůrčí období. Někdy je také nazýván posledním básnickým romantikem, ovšem ne kvůli sentimentalismu, ale kvůli pojetí duše jako shromaždišti emocí. Básníci Gimferrerovy

generace pocházejí většinou z měšťanských vrstev, zvláště mnoho jich je z Katalánska. Bylo jim umožněno jak studium, tak cestování.

Gimferrer by patrně nezačal publikovat bez morální podpory Vicenta Aleixandra, který jej přesvědčil, aby se k tomuto kroku odhodlal. Úplně první Gimferrerova sbírka s názvem *Malienus*, což je neologismus vzniklý ze spojení slov *mal* a *alienus* snažící se navodit pocit slova latinského původu, se nepodařilo autorovi vydat. Rukopis však zaslal Aleixandrovi a ten o něm v dopise napsal: „es ruptura contra una escritura ya gastada, sin capacidad de reacción“⁴ (Je to zlom oproti již vyčerpané formě psaní bez možnosti reakce). Aleixandre tím chce říci, jak převratný zlom tato sbírka znamená v soudobé španělské poezii a že je naprostým vymaněním ze španělské tvorby, která usnula a bylo třeba ji vzkřísit. Sbírka je hledáním identity, nechybí ji důraznost, přímo apelativnost či výkřiky hlasu do ticha. Navíc Aleixandrova *La destrucción o el amor* (Zničení aneb láska), Lorkův *Poeta en Nueva York* (Básník v New Yorku) a Foixovo *Les irrealms omegues* (Neskutečné omegy) jsou pro Gimferrera spojením „lo real poético“ (poetického reálna). Jako první z nich četl Gimferrer *La destrucción y el amor* (Zničení aneb láska). Měl pocit nadpozemskosti, svobody, magické duchovní dálky a nadčasovosti. Gimferrer se dodnes díví, jak s ním jako s nezralou osobností, podle jeho názoru, začal Aleixandre korespondovat. I když byl o tolik mladší, předával mu Aleixandre intelektuální energii a citovou podporu. Jednalo se o otcovský přístup, nikoli o řízení učitelskou autoritou. Přitom se vždy snažil o vyčerpávající komentář podložený argumenty k jednotlivým básním, veršům i slovům. Aleixandrův zájem se navíc nesoustředil jen na literární tvorbu svých kolegů a následovníků, ale i na jejich osobní život. Gimferrerova sbírka *Arde el mar* (Hoří moře) je Aleixandrovi dedikována. První básnické sbírky Gimferrer vydává v 60. letech (*Mensaje de Tetrarca*, Tetrarchovo poselství 1963, *Arde el mar*, Hoří moře 1966, *La muerte de Beverly Hills*, Smrt v B. H. 1968). Druhá zmiňovaná sbírka mu přinesla Národní literární cenu a je vnímána jako rozhodující moment básnickovy tvorby. Národní cenu získal ještě dvakrát, v roce 1980 za překlad a v roce 1989 za poezii.

Od 70. let píše Gimferrer především katalánsky, svým prvním a mateřským jazykem. Téměř nikdy nepřekládá sám svá díla do španělštiny. (Vyjádřil se, že je lehčí napsat další báseň než přeložit svou vlastní.) Příklon ke katalánštině můžeme považovat za určitý politický akt v jeho tvorbě, a tak se poněkud přibližuje společenskou angažovaností i předešlé generaci 60. let. Gimferrerova díla se vydávají a čtou převážně v překladech do španělštiny. Autorem překladů některých básní je i Octavio Paz. Např. ve sbírce *El vendaval* (Smršť, 1988) se jedná

⁴ Zimmermann, M. C. „Un poeta de diecisiete años.“ *Zurgai*, 2006, roč. 2, č. 4. s. 83.

o básně „Caiguda“ (Opadávání), „Exili“ (Exil) a „Himne d'hivern“ (Zimní hymnus). Než sbírka vyjde, oba básníci diskutují o těchto básních v korespondenci. Báseň „Himne d'hivern“ (Zimní hymnus) Pazovi připomíná jedno z Chopinových nokturn. I když píše Gimferrer katalánsky dbá na to, aby souběžně vyšel i text španělský. Spolu se změnou jazykovou se spojuje i pojetí skutečnosti jako nepochopitelné a prchavé. Stupňuje se básníkova skepse vůči skutečnosti i poezii. Zároveň se objevuje Gimferrerův zájem o podvědomí. Básník si hraje se čtenářem, připravuje mu nástrahy. Mluví básní si totiž často protirečí. Gimferrer překládá z několika románských jazyků do španělštiny soudobou i starší literaturu. Zastoupena je hojně katalánská literatura, ale i francouzská (March) nebo italská (Ariosto). Vydává sbírky *Els miralls* (Zrcadla, 1970), *Hora foscant* (Soumravná chvíle, 1972), *Foc sec* (Slepý oheň, 1973), *L'espai desert* (Pustý prostor, 1977), které v roce 1981 zahrnuje do *Mirall, espai, aparicionés* (Zrcadlo, prostor, zjevení). Publikuje četné literární studie: *Lecturas de Octavio Paz* (Čtení O. P., 1980), *Cine y literatura* (Film a literatura, 1985), *Perfil de Vicente Aleixandre* (Profil V. A., 1985) a výtvarné studie: *Antoni Tapiès i l'esperit català* (A. T. a katalánskost, 1973), *Max Ernst o la dissolució de la identitat* (M. E. neboli Rozplynutí totožnosti, 1977), *Miró: colpir sense nafrar* (Zasáhnout, ale nezranit, 1978), *Giorgio de Chirico* (1988). V roce 1983 napsal intelektuální román o rodině *Fortuny*. V roce 1985 byl přijat do Španělské královské akademie. Vydává další sbírky *El vendaval* (Smršť, 1988), *La llum* (Světlo, 1991), *Mascarada* (Maškaráda, 1996). Věnuje se hojně i memoárové literatuře: *L'agent provocador* (Agent provokatér, 1998), *Dietari* (Deník, 1979-80) a *Segon dietari* (Druhý deník, 1985). Gimferrer napsal také jedno drama, scénickou báseň *Fontanella* z roku 1971, vydanou 1991. Své dosud poslední knihy, autobiografický román *Interludio azul* (Modrá meziphra) a sbírku básní *Amor en vilo* (Láska na vázkách) publikoval v roce 2006. Jsou návratem ke španělštině.

Octavio Paz se narodil v Ciudad de México v roce 1914, tedy o jednatřicet let dříve než Gimferrer. (Jak píše v *Memorias y palabras*, Slova a vzpomínky, své příjmení pokládá za keltské, neboť rodinné kořeny sahají do Galicie. Cítí se tak trochu potomkem druidů.) Zájem o literaturu a psaní v počátcích patrně ovlivnil Pazův dědeček z otcovy strany, Ireneo Paz, novinář a autor několika románů. Octavio mu později věnuje několik řádků v básni *Pasado en claro* (Jasně prožito). V dětství bydlel s rodiči ve velkém domě s dědečkovou knihovnou, se zahradou a s výhledem na náměstí plné borovic. Zahradu a borovice najdeme v Pazově poezii jako častý motiv. K literatuře Paz utíkal jako do jiného světa, neboť jako jedináčka jej příliš obklopoval svět dospělých. Proto v mládí tolik četl a brzy si osvojil francouzštinu a angličtinu. První báseň, „Caballera“ (Kavalírka), publikoval v roce 1931, tzn. o dvatřicet let

dříve než Gimferrer. Jedním z inspiračních zdrojů, a to nejen v mládí, mu byl stejně jako Gimferrerovi Rubén Darío. Ještě v roce 1987 se cítí doprovázen Daríovým stínem a píše krátkou báseň „En Mallorca“ (Na Mallorce), kterou Daríovi dedikuje.: „Aquí, frente al mar latino,/ palpo lo que soy:/ entre la roca y el pino/ una exhalación.“⁵ (Zde/ proti latinskému moři,/ vím, kdo jsem:/ mezi skalisky a borovicemi/ výpar.) Vystudoval filozofii a práva na Mexické národní univerzitě. Během občanské války v roce 1937 navštívil Španělsko, zúčastnil se Kongresu protifašistických spisovatelů a téměř rok pobýval v Madridu, ve Valencii a na jižní frontě. Do boje se aktivně nezapojil, ale psal články bránící ideje republiky. Pobyt ve Španělsku znamenal pro Paze první kontakt se surrealismem, jehož prostředníkem byl L. Cernuda. Znamenal tak nepřímou i spojení s romantickou inspirací, která není mimo umělce, ale v něm, v jeho jazyce. Odtud pochází i kritika lineárního pojetí času. Kontakt se Španělskem udržuje Paz nadále prostřednictvím časopisu *Taller* (Dílna), který založil v roce 1938 a kam přispívají španělští exiloví básníci. V letech 1941-2 usiluje o vstup do diplomatických služeb, ale není úspěšný. Je zajímavé, co mu tenkrát napsal Pablo Neruda: „No, en el cuerpo diplomático sino en el consular: se trabaja menos y es menos comprometedor.“⁶ (Nikoli do diplomatického sboru, ale do konzulárního: Je tam méně práce a je to méně zavazující.) Na podzim 1943 opouští Mexiko, roku 1944 získává Guggenheimovo stipendium a ubírá se do Los Angeles, San Franciska, Berkeley a New Yorku. Ve Washingronu se seznamuje s Juanem Ramónem Jiménezem. V těchto letech je v centru jeho čtenářského zájmu T. S. Eliot. Paz je už poprvé ženatý s Elenou Garro, má dceru a navíc se stará o nemocnou neteř. Takže se mu stipendium rozplývá mezi prsty. Příležitostně se živí dabováním fimů. V období, které prožívá v USA, je pod vlivem místních básníků. Dva roky poté skutečně vstoupil do diplomatických služeb a s přestávkami pobýval ve Francii až do roku 1962. Seznámil se s francouzskými surrealisty, především Bretonem, což samozřejmě zcela změnilo i jeho dosavadní náhled na poezii. V roce 1951 se rozjel do Indie a Japonska, aby poznal východní filozofii a poezii, které jej fascinovaly po zbytek života. V roce 1957 se rozvádí s první ženou. Roku 1962 odjíždí jako mexický velvyslanec do Indie, ale této funkce se vzdává v roce 1968 na protest proti masakru studentů na náměstí Tlatelolco. V Indii se podruhé žení na velvyslanectví v zahradě pod stromem nim, „erotickým symbolem“⁷, s Korzičankou Marií José Tramini. V této době studuje kromě orientální literatury a filozofie i strukturalistické teorie (Levi-Strauss, Saussure, Jakobson) či Mallarmého poezii. Od roku 1970 Paz přednáší na Harvardské univerzitě v Cambridge v

⁵ Paz, O. *MP*. s. 319.

⁶ Paz, O. *MP*. s. 283.

⁷ Octavio Paz: *Premio de Literatura en Lengua Castellana „Miguel de Cervantes“ 1981*. Barcelona: Anthropos; Madrid: Ministerio de Cultura, 1990. s. 31. (dále OPPLLC)

USA. Jak vidíme, Paz strávil velkou část života v zahraničí, čímž se od Gimferrera liší. To jsme zdaleka nevypočítali všechny kratší cesty. Dopisy totiž velmi často začínají omluvou, že odpovídá opožděně, neboť se právě odněkud vrátil nebo někam odjíždí a často taká zanechává adresu, kam mu další korespondence může být zaslána. Vzhledem k neustálým cestám Pazovi také asi nezbylo jiné východisko komunikace s přáteli než korespondence.

V roce 1990 získal Nobelovu cenu za literaturu. Mezi nejznámější básnické knihy patří *Libertad bajo palabra* (Svoboda na čestné slovo, 1949), *Piedra de sol* (Sluneční kámen, 1957), *Salamandra* (Mlok, 1962), *Ladera Este* (Východní svah, 1969), *Blanco* (Prázdnost, 1966), *Vuelta* (Návrat, 1976), *Poemas 1969-78*, *Árbol adentro* (Hlas stromu, 1988). Svě eseje shromáždil v souborech *El laberinto de la soledad* (Labyrint samoty, 1950), *El arco y la lira* (Luk a lyra, 1956), *Las peras del olmo* (Modré z nebe, 1957), *Los hijos del limo* (Děti bahna, 1974), *El ogro filantrópico* (Lidumilný tyran, 1977), *In/mediaciones* (Blízkosti, 1979), *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe* (Sor Juana Inés de la Cruz aneb nástrahy víry, 1983). atd. Paz píše i o výtvarném umění např. *Marcel Duchamp y el castillo de la pureza* (M. D. a zámek čistoty). Píše také prózu *El mono gramático* (Opičák gramatik, 1979) a divadelní hru *La hija de Rappacini* (Rappaciniho dcera, 1957).

3. Korespondence aneb výměna balíků

Informace, které můžeme z dopisů vyčíst, jsou dvojího rázu: vyprávějí o navázání a vytvoření vztahu mezi dvěma autory, obsahují formální i intimní zprávy o životě obou protagonistů, na druhé straně jsou i literárněvědnými eseji. Obě části nelze snadno oddělit, ale bez jejich separování by zase bylo velmi obtížné strukturovat jednotlivá témata.

Vlastně už po přečtení několika dopisů máme pocit, že jde spíše o výměnu balíků než jen dopisů. Oba autoři si neposílají jen svá díla, ale jejich kritiky a recenze vlastní i od dalších autorů v mnoha jazycích. Můžeme předpokládat, že jazykové znalosti obou jsou velmi široké, ale několikrát se dovídáme, že Paz posílá Gimferrerovi kritické texty i v češtině a maďarštině. Rozhodně by bylo zajímavé mít k dispozici celý tento fond materiálů! Téměř všechny dopisy začínají inventářem obdržených tisků, velmi často také větou: „Te escribo de carrera.“ (Píši ti narychlo.), ač se nakonec jedná o dlouhý text. Tyto dopisy nebo balíky, jak už jsme řekli, si nevyměňovali jen Gimferrer a Paz mezi sebou, ale i s ostatními přáteli. Jejich obsahem se staly i nevydané básně či úryvky děl, programy kin nebo novinové výstřižky a samozřejmě se v nich mohly ukrývat i celé knihy. Vicente Molina Foix dal tomuto typu korespondence název: „carta-baúl“⁸ (dopis-zavazadlo).

⁸ Molina Foix, V. „La carta-baúl.“ *Zurgai*. 2006. roč. 2, č. 4.

3.1. Informace věcné - zahájení korespondence

Co předcházelo zahájení korespondence mezi dvěma literáty se dovídáme z předmluvy Gimferrerovy knihy *Lecturas de Octavio Paz* (Čtení O. P., 1980, je v pořadí třetí literárně-kritickou publikací Gimferrera). Tak tedy, jednoho dne uprostřed 60. let vstoupil Pere Gimferrer do barcelonského knihkupectví Ancora y Delfín a zakoupil si knihu *Salamandra* (Mlok) od Octavia Paze. O několik dní později se procházel s argentinským přítelem Markem Ricardem Barnatánem po Barceloně a ve výloze knihkupectví a nakladatelství Fond ekonomické kultury uviděli další knihu, *Libertad bajo palabra* (Svoboda na čestné slovo), která zahrnovala Pazovo básnické dílo z let 1935-58. Tu noc si Gimferrer přečetl báseň „Piedra de sol“ (Sluneční kámen). V té době byl Gimferrer neznámým autorem s velkým zájmem o dílo jiných básníků. Najednou začal pozorovat, jak je toto dílo blízké Cernudovi, Guillénovi nebo Aleixandremu, ale také jeho vlastní generaci. Zaujalo jej, že za oceánem, mimo Evropu, mohla vzniknout sbírka navazující na generaci 27. Gimferrer začal nacházet v Pazově poezii smysl existence básnického literárního druhu.

V létě 1966 zahájil Pere Gimferrer korespondenci s Octaviem Pazem menším balíčkem, který ukrýval básnickou knihu *Arde el mar* (Hoří moře). Sbírka je uvedena citátem básně „El mismo tiempo“ (Týž čas) Pazova souboru *Días hábiles* (Zručné dny): „Hoy en la tarde desde un puente/ Vi al sol entrar en las aguas del río/ Todo estaba en llamas/ Ardían las estatuas las casas los pórticos/ Lameaban los cuerpos sin quemarse“⁹ (Dnes odpoledne/ jsem viděl z mostu slunce, jak vstupovalo do řeky./ Vše bylo v plamenech./ Hořely sochy, domy, portály/ hořela těla, aniž by se spálila.) Jedna z básní sbírky, „Primera visión de marzo“ (První vize března), je O. Pazovi věnována. Jejimi propojenými motivy jsou láska, moře, krev a smrt.

Korespondence tedy vzešla z Gimferrerova popudu. Tenkrát asi ani jeden z korespondentů netušil, že dopisní komunikace potrvá dlouhých třicet let. Přitom se spisovatelé skutečně setkali jen několikrát. Do roku 1980, do vydání *Lecturas de Octavio Paz* (Čtení O. P.), se udála čtyři setkání. V následujících letech jich nebylo o mnoho víc. Až v roce 1979 komentuje Paz v dopise (Paz, O. MP) okamžik, kdy mu přišel Gimferrerův první list. Bylo to na počátku roku 1966, v zimě, v období hlubokých vztahů, jak prý říkají Indové, kdy si pomyslel: „Había vuelto la poesía española... comenzó de nuevo poesía en España, la poesía, interrumpida por la guerra civil y el franquismo.“¹⁰ (Vrátila se španělská poezie... zrodila se opět

⁹ Gimferrer, P. *Arde el mar*. Madrid: Cátedra, 1997. s. 103.

¹⁰ Paz, O. MP. s. 193.

španělská poezie přerušená občanskou válkou a franquismem.) Dále pokračuje: „Arde el mar es una llama azul y verde que baila sobre el oleaje y se desliza en nuestro cuarto por el ojo de la cerradura. A veces es una estridente sirena de alarma y otras un concierto en el fondo de un cráter.“¹¹ (Sbírka *Arde el mar*, Hoří moře, je modrý a zelený plamen, který tančí ve vlnobití a sklouzává do našeho pokoje klíčovou dírkou. Někdy je na poplach vrískající sirénou a jindy je koncertem na dně kráteru.) Gimferrer se stal kritikem mnoha Pazových děl. Kromě řady drobných studií se musíme zmínit především o *Lecturas de Octavio Paz* (Čtení O. P.) z roku 1980 a sborníku s názvem *Octavio Paz*. Paz si Gimferrerovy kritiky velmi váží a je pro něj podnětná: „Me has leído y yo al leerte, me he releído, me he visto.“¹² (Četls mě a já, když jsem tě četl, jsem se přečetl znovu a uviděl jsem se.) V 70. letech dokonce Gimferrer ovlivňoval vydání šesti Pazových knih. Jako čtenář vnímá Gimferrer Pazovu poezii jako strohou, obnaženou, intuitivní, avšak i ohromující a nezastupitelnou.

Ovšem vraťme se zpět do 60. let, kdy Paz poprvé odpovídá na dopis neznámého Gimferrera a tituluje jej s úctou Señor Don Pedro Gimferrer. Oceňuje v Gimferrerově poezii určitou blízkost básníkům Latinské Ameriky, co se týče představivosti a citění. Také si všímá zacházení s jazykem. Jak napsal Paz Gimferrerovi: „Los buenos poetas son siempre buenos críticos.“¹³ (Dobří básníci jsou vždy dobrými kritiky.) Je zřejmé, že Gimferrer nekontaktoval Paze jen proto, aby mu představil svou sbírku, nýbrž kvůli připravovanému článku o jeho díle („El testimonio de Octavio Paz“. Svědectví O. P., *Insula*, 1966, č. 239, s. 3.). Proto také Paz po měsíci reaguje jakousi biografií ve zkratce a doporučuje mu četbu některých děl, které mu také zasílá, tedy další balíček na výměnu (*El laberinto de la soledad*, Labyrint samoty, *El arco de la lira*, Luk a lyra, ke kterému doplňuje *Los signos en rotación*, Znaky v rotaci, *Las peras del olmo*, Modré z nebe). Paz také avizuje dokončení eseje o erotismu a lásce, kterou nakonec vydal až v roce 1993 pod názvem *La llama doble* (Dvojitý plamen).

Gimferrer se v prvním článku „El testimonio de Octavio Paz“ (Svědectví O. P.) snažil o naznačení vztahu mezi Pazem a španělskou tradicí, což Paz skutečně doznává a svěčuje se, že vnímá španělsky psanou literaturu jako jednu a sám se rozpoznává ve středověké poezii, v Góngorovi, Quevedovi, Sor Juaně, Luisi de León a v dramatu Calderóna a Lope de Vegy. Přiznává se, že *Antologii středověké poezie* uspořádanou Dámasem Alonsem nosil jistou dobu stále s sebou. (Toto ulpívání na knize ukrývané pod paží bychom našli podle očitých svědků i u Gimferrera a jeho zálibě v Eliotovi.) Gimferrer také oceňuje Pazovu neustálou sebekritiku a

¹¹ Paz, O. *MP*. s. 392.

¹² Paz, O. *MP*. s. 102.

¹³ Paz, O. *MP*. s. 95.

touhu po vědění a objevování. Za dosavadní vrcholná Pazova díla označuje básně „Piedra de sol“ (Sluneční kámen) a „Salamandra“ (Mlok). Článek nezůstal ojedinelý a následoval další v časopise *Insula* („Dos nuevos libros de Octavio Paz“. *Insula*, 1967, č. 248-249, s. 23). Článek věnoval dvěma novým knihám, v prvním případě se jedná o knihu esejů *Puertas al campo* (Brána do kraje) a básně „Vrindaban“ (Vrindaban¹⁴). Gimferrer se vyhýbá označení O. Paze jako kritika, neboť jeho eseje pokládá za součást básnického díla. Jejich velký přínos vidí v tom, že odkrývají nejen díla jiných autorů, ale jsou především klíčem k Pazově dílu. Podle Gimferrera je Pazův esejistický pohled analytický, postrádající syntetický přístup ve shodě např. s Borgesem. Velkou poklonu však Gimferrer skládá Pazovi za to, že si všímá autorů méně známých a mladých spisovatelů, což je prý u světových autorů málo obvyklé. Tuto Pazovu náklonost budeme sledovat ještě v dalších kapitolách této práce a také nás už tolik neudiví, že Paz reagoval na dopis neznámého Gimferrera. Básně Vrindaban je pak protkána Pazovou orientální zkušeností. Je to dílo plné nečekaných zvrátů, psané vášnivým jazykem, je pokračovatelem metafyzické Quevedovy linie španělské poezie.

Z korespondence vyplývá, že Paz alespoň zpočátku neznal Gimferrerova životopisná data. Až 29. dubna 1968 v dopise vyjadřuje údiv nad jeho mládím: „Yo no sabía que usted andaba apenas por los 23 años. Cuando lo supe dije: ¡Es extraordinario! Y Cortázar agregó (byl totiž zrovna u Paze na návštěvě): Y casi inmoral...la verdad es que ni él ni yo sabíamos –lo que se llama saber- que hay en el mundo gente más joven que nosotros. ¡Qué locura!“¹⁵ (Netušil jsem, že je Vám sotva třiatdvacet let. Když jsem se to dověděl, pomyslel jsem si: „Je úžasný!“ a Cortázar dodal: „A téměř nemorální...“ Pravda je, že ani on, ani já jsme si neuvědomovali –co znamená vědět- že ve světě jsou lidé mladší než my. To je šílené!“) Zároveň Paz vyjadřuje jistotu, že Gimferrer patří mezi ty věčně mladé, že nikdy duševně nezestárne podobně jako García Lorca, Apollinaire nebo Whitman. Gimferrer se patrně v některém z následujících dopisů vyjadřuje k tématu mladých a nových literátů a naznačuje nerovnost mezi oběma pojmy. Zkrátka mnoho mladých literátů nepřináší nic nového. Zatímco Gimferrer bude jistě věčně mladý a zároveň už bude klasikem. V roce 1981 píše Paz, že za své literární současníky považuje právě Gimferrera, José Angela Valenta a Gila de Biedmu.

Paz se velice často ubírá ve svých úvahách až do antiky, která je pro něho inspirující. Po přečtení Plutarchových *Životopisů* má navíc pocit, že jeho hrdinové prožívají velmi podobné životní situace jako on sám, nazývá je tedy také svými současníky, ovšem v rovině věčné, životopisné. Jmenuje Ciceróna, Pompeja nebo Catóna. Oba spisovatelé se velmi často

¹⁴ Vrindaban je indické město, centrum kultu Krišny.

¹⁵ Paz, O. *MP*. s. 27.

informují o tom, co právě čtou, a místo v jejich čtenářském deníku zabírá antická literatura v hojné míře. Četba je také stimulem k poetické reakci, např. na Theokrita, tvůrce idyly a inspirátora bukolické poezie, píše Paz oslavnou báseň, jakýsi žánrový obrázek v souladu s antickým autorem: „Sol alto. Duerme el llano,/ nada se mueve./ Entre las rocas/ Eco espía.“¹⁶ (Slunce je vysoko. Spí v nížině,/ nic se nehýbá./ Mezi skalisky/ špehuje Ozvěna.) S antickými autory se Paz také srovnává. V roce 1991 píše, že s Pyrrhónem jej spojuje vznětlivost, choleričnost, neštěstí a blízká smrt (kupodivu neduvádí skepsi, Pyrrhón je totiž zakladatel skepticismu), s Lucreciem pak zalíbení ve Venuši, smysl pro rozkoš.

¹⁶ Paz, O. *MP*. s. 255.

3.2. Zlomový okamžik – 2. říjen 1968

V dalším dopise reaguje Paz na události z 2. října 1968 (masakr na náměstí Tlatelolco). V roce 1968 už Mexiku po čtyři roky vládne Gustavo Díaz Ordaz. Země zažívá několik desítek let ekonomický rozmach, nadále stoupá počet obyvatel a zchudlí vesničané se stěhují do měst. V této situaci se mexická vláda rozhodne organizovat olympijské hry na oslavu zázračného rozkvětu země. Hry ovšem znamenají značné výdaje, s nimiž řada obyvatel v čele s univerzitními studenty nesouhlasí. K prvním potyčkám mezi policií a studenty dochází v červnu, srpen je provázen manifestacemi na Zócalo, hlavním náměstí Ciudad de México. Díaz Ordaz hodlá udržet nabytou mezinárodní prestiž a jako bývalý ministr vnitra vhodně využívá policii k obsazení univerzity. 2. října je svolána další manifestace na Náměstí tří kultur, známé pod indiánským názvem Tlatelolco. Shromáždí se zde zhruba 10 tisíc občanů a kolem půl šesté na ně střílí policie. Odhaduje se, že zemřelo kolem tří set účastníků a mnoho jich bylo zraněno a uvězněno. Nic tedy nezabránilo tomu, aby byl 12. října zažehnut oheň na olympijském univerzitním stadionu. Tyto události znamenaly pro Paze významný životní zlom a zapůsobily také jako literární podnět.

Paz se proto rozhodne složit velvyslanecký post, odplouvá z Indie a hodlá dorazit do Barcelony. Zároveň je pozván na olympiádu i na Světové setkání básníků v Mexiku. Dokonce je požádán o ódu na olympijské hry. Svou reakci z 3. října 1968 posílá také Gimferrerovi: „La limpidez/ (Quizá valga la pena/ Escribirlo sobre la limpieza/ De esta hoja)/ No es límpida:/ Es una rabia/ (Amarilla y negra/ Acumulación de bilis en español)/ Extendida sobre la página./ ¿Por qué?/ La vergüenza es ira/ Vuelta contra uno mismo:/ Si/ Una nación entera se avergüenza/ Es león que se agazapa/ Para saltar./ Los empleados/ Municipales lavan la sangre/ En la Plaza de los Sacrificios./ Mira ahora,/ Manchada/ Antes de haber dicho algo/ Que valga la pena, / La limpidez.“¹⁷ (Čistota/ možná stojí za to/ psát o čistotě/ této stránky/ která není čistá:/ Je to zloba/ (žlutá a černá/ hromadění žluče ve španělštině)/ Rozlehlá po celé straně./ Proč?/ Ostych je zlobou./ Obrat sám proti sobě:/ Ano/ Celý národ je zahanbený/ Je to lev, který se chystá/ skočit./ Zaměstnanci/ radnice omývají krev/ na Obětním náměstí./ Podívej se nyní./ Ještě než bylo řečeno cokoli,/ co má smysl,/ čistota / je poskvrněna.)

Od roku 1969 je Paz stále na cestách, přednáší na Pittsburské univerzitě, na texaské univerzitě v Austinu a později několik měsíců v roce tráví na Harvardské univerzitě. Téhož roku napsal studii „Crítica de la pirámide“ (Kritika pyramidy), která byla původně součástí

¹⁷ Paz, O. *MP*. s. 30.

jeho přednášky „México: la última década“ (Mexiko: poslední desetiletí) na konferenci Hackett Memorial Lecture na texaské univerzitě v Austinu 30 října 1969, tedy rok po mexickém masakru. Tato přednáška byla vydána o rok později pod názvem *Postdata* (Postscriptum). Paz se vrátil opět ke kritickým reflexím o historické realitě Mexika a knihu nazývá „*prolongación crítica y auto-crítica*“¹⁸ (kritické a autokritické prodloužení) *El laberinto de la soledad* (Labyrintu samoty), psaného před dvaceti lety a vydaného v roce 1950. V předmluvě této knihy píše, že se hodlá zaměřit na odhalení skrytého národního charakteru Mexičanů, odkrýt národní masku.

Jak tedy Paz píše v „*Crítica de la pirámide*“ (Kritice pyramidy), v roce 1968 se bouří jako lavina studenti v mnoha zemích. Studenti, jež spojuje podobný izolovaný život v umělé komunitě, jsou jakýmsi kritiky sevřenými v ulitě mimo dosah reálného světa, který ovládají jednotlivé vlády. Po studiu se začleňují do jednotné přetechnizované komerční společnosti. Mají však moc zasáhnout do současnosti tak, že naruší neustálé soustředění společnosti na budoucí pokrok. Mládež totiž přijímá nevědomky surrealistickou filosofii bytí, tedy žijeme, protože toužíme, nikoli pracujeme. Společným rysem celosvětových studentských bouří se stal nacionalismus, v případě Mexika zaměřený proti severoamerickému imperialismu, a touha po demokracii. Paz považuje mexickou studentskou aktivitu za snahu o reformu, nikoli o revoluci, o otevřený dialog mezi studenty a vládou. Studenti se vlastně snažili navázat na požadavky skupiny literátů z roku 1958.

Paz píše, že Mexiko není schopno dosáhnout demokracie, vlastně se stále jedná o autokratickou vládu prezidenta se slepě oddanou hierarchií pěšáků, kteří stoupají v byrokratických stupních politickém strany, v jakési pomyslné společenské pyramidě. Prezident však nezůstává ve funkci na věky, ale je střídán po uplynutí funkčního období. Za východisko z této situace nepovažuje Paz revoluci, ale reformu státu.

Z hlediska ekonomů a sociologů se vyvíjelo Mexiko od rozvojové země po vyspělou. Lépe řešeno z hlediska ekonomického dochází ke koexistenci zaostalého chudého Mexika se svými národními zvyklostmi a státu, který šplhá po hodnotovém žebříčku západní civilizace, spotřební severoamerické civilizace. Jenže sociologové a ekonomové úplně zapomínají na duševní, historické a kulturní hodnoty. Paz tradiční Mexiko nevidí jako zastaralé, ale jako odlišné od zbytku národů, tedy „*jiné Mexiko*“, jak je jeho obyvatelé nevědomě spontánně vnímají a je v nich pevně zakořeněno. Je vidět navenek a zároveň je skryto jako vnitřní hlas, je to soubor kulturních a historických konceptů vlastních jedincům patřícím k mexickému

¹⁸ Paz, O. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 1998, s. 64.

národu. Mexiko se tedy nemá stát kopií severoamerického archetypu, ale má se rozvíjet v souladu s historickými a kulturními skutečnostmi. Dějiny každého národa jsou jakýmsi cyklickým opakováním, tedy proměnami, střídáním příčin a následků, a tak je tomu i v případě Mexika. Jedná se téměř o kombinatorickou rovnici změn. Minulost se neustále stává přítomností. Každý národ je jedinečný, ale velmi těžko definovatelný, což se podle Paze ukázalo právě 2. října 1968. Definice je totiž vždy mnohostranná, jejím základem může být třeba kontrast dobytí Mexika viděný jako hrdinský čin Španělů a indiánská rituální vize spatřující v něm kosmickou katastrofu. Senzibilita Mexičanů pak vždy oscilovala mezi oním hrdinským dobrodružstvím a rituálem. 2. říjen můžeme také chápat jako dějinnou událost nebo jako symbol historie, rituální oběť. Je třeba zdůraznit, že Paz ve svém eseji neprotestuje proti názoru, že jedna část Mexika je skutečně materiálně chudá, ale nechce zapomenout na to, že je především jiná.

Obdobně jako vnímá Paz dějiny, nahlíží i na zeměpis. Krajinné útvary jsou geometrickými archetypy, symboly. Mexická geografie je plná protikladů, poušť a prales, moře a země, nížiny a hory. Hory se strmě tyčí od pobřeží, a tak v centru mexické symboliky stojí pyramida, čtyřstěn, podobně jako u Sumerů či Egyptanů. Mezoamerická pyramida je završena posvátným prostorem, magickou plošinou. Plošina je místem bohů, obětí a zrodu nového času. Zde se odehrává rituální tanec bohů. Čtyři stěny pyramid představují čtyři slunce, čtyři věky, schody jsou dny, měsíce, roky a staletí. Páté slunce se zrodilo na plošině, a tak začal věk Aztéků a Nahuů. Pyramida byla nábožensko-politickým archetypem u starých Mexičanů, ale tento archetyp je pevně zakořeněn i v současné mentalitě. Ostatně východiskem Pazova životního pesimismu může být jen očekávání nového času, cyklické obnovy času.

Paz dál popisuje jednotlivá období mexické pyramidy. První je koexistencí rozličných kultur, druhé je historické období velkých vládnoucích říší. Toto období je završeno vládou Aztéků, je dobou válek, obětí. Aztékové byli národem pátého slunce a konec světa splýval s jejich vládou. Každá kosmická éra pyramidy je totiž ztotožňována s určitým národem, náboženstvím, filozofií a politikou. Aztécký svět jako neobyčejně krutý byl sám odsouzen k zániku. Trýzeň a mučení, které zažívaly oběti Aztéků, pak evokuje Pazovi tvorbu markýze de Sade. V aztécké mentalitě odkrývá potlačování citů a sexuální puritánství, proti kterému se Paz programově vyhraňuje, když hlásá erotismus jako jeden z nezbytných motorů poezie. Aztécký zhoubný kult připravoval o život tisíce obětí, proto dle Paze kritika Mexika musí začít kritikou pyramidy. Historické období pyramidy začíná vládou Tuly a Mexika –

Tenochtitlánu. Aby Aztékové dokázali minulost právoplatného následníka, zničili staré dokumenty a podvrhem dokazovali spříznění s toltéckým světem. Jako jeden z dokladů tohoto spojení fungoval i náboženský kult uznávající totéž božstvo. Aztékové však očekávali návrat Tuly a Quetzalcóatla v rámci koloběhu cyklického času. Tak se i vysvětluje Moctezumovo přijetí Cortése.

Ostatně Španělé pokračovali ve své nadvládě nad Mexikem v podobném duchu jako Aztékové. Slévá se tedy archetyp pyramidy a tlatoani s caudillismem, hierarchismus s byrokratismem. Takový mocenský přístup se dochová až do 20. století, kdy je prezident Revoluční institucionální strany či Národní revoluční strany představitelem osobní moci, představitelem zákona, a zároveň pokračováním neosobní moci, tedy předáváním institucionální funkce v intervalech šesti let. Všichni nejvyšší představitelé však usilují o legálnost své vlády, o jakési vyrovnání z aztéckou minulostí. Stav v roce 1968 se jeví Pazovi jako analogie zhroucení pyramidy, konec období pátého slunce, doba změn, éra pohybu, což ústí v nestabilitu, rebelie a sociální potíže.

Obec Tlatelolco se svým velkým náměstím už za Aztéků byla svědkem potlačeného povstání. Nakonec byla poslední výspou Aztéků odolávající Španělům. Náměstí pak bylo dějištěm misijní činnosti, v dalších stoletích se přeměnilo např. na vojenské vězení. Ve 20. století zde stále zůstal původní misijní kostelíček, byla odkryta část pyramidy a byl zde vystaven mrakodrap. Proto se stalo příhodným pojmenování Náměstí tří kultur.

Nakonec Paz shledává, že aztécké období je obecně přeceňováno v kontextu řady mexických kultur, ale bohužel právě ona kultura násilí předhispánského světa se stala archetypem Mexika, z něhož se nelze vyvázat a který bude dále promlouvat do dějin národa. Kritika dějin Mexika je pak neustálou kritikou politickou a morální i v současnosti. A tato kritika je potřebná, je určitým typem imaginace, oproštěné od fantazie, snažící se odrážet krutou realitu světa.

Koncepci Mexika nevyjadřuje Paz pouze ve své esejistické tvorbě, ale také v poezii. Takovým příkladem je báseň „El cántaro roto“ (Rozbitý džbán, napsaná v Mexiku v roce 1955) ze sbírky *La estación violenta* (Období násilí, 1948-57). Možná, že bychom spíše očekávali básnické dílo jako následek událostí v roce 1968 a přitom esej o třináct let předchází. Pazovy ideje na toto téma však můžeme považovat za konstantní a navíc se na národní tematiku zaměřoval po léta a vyjadřoval tak snad i jistou kompenzaci odloučení od své vlasti.

V básni se prolíná mytická vize světa, koloběh času, minulost, která se vrací v současnosti, i skutečná vize světa pozemského. Minulost je vlastně skrytou přítomností. Ozývá se touha po novém čase, přerušení času současného. Manifestuje se zde typické pojetí času jako cyklu, jehož prototypem je dějinný běh Mexika. Báseň je tokem široce rozvitých obrazů. Jakoby se jednotlivá slova vylitá ze džbánu sdužila do obrazových sekvencí, do určitých dějových či popisných celků. Báseň je kompaktní s centrální ideou a zároveň složena z jednotlivých izolovaných ostrůvků.

Mnohdy jsou jednotlivé sekvence básní prudce oddělené jako uťaté. První začíná snovým vyjádřením, je plná metafor země, světla, větru či vody. Je odrazem mexické krajiny viděné z jistým heroickým optimismem, tedy předpokladem, jaká by měla ona mateřská krajina být, jak by ji rád básnický subjekt vnímal. V další chvíli však dochází k pozvolnému procitání ze snu. Tento krátký čas mezi sněním a bděním je stále naplněn extatickým vytržením. Mezi básnickými prostředky nacházíme četné synestézie. Také dochází k transformacím. „Pájaros de las islas“ (ptáci z ostrovů) se opět zrodí jako „islas vivas“ (živé ostrovy), které plápolají na nebi, a pak se stávají kamennými náramky. Končí harmonická scénérie, jež je přerávána zemí zmučenou sluncem, prachem a kamením. Jde tak o kontrast s předešlým živoucím líčením. Motiv kamene je přítomný od počátku básně a jeho pojetí osciluje mezi oslavou a ponurostí. Můžeme v něm cítit jakýsi stavební prvek oné mexické pyramidy, který je z jednoho pohledu slávou zašlých dějin a z jiného nástrojem neštěstí a utrpení. Najednou se zastavil čas: „Pero a mi lado no había nadie.“ (Avšak po mém boku nebyl nikdo). Předtím byl básník obklopen tolika krásami a nyní je sám. Manifestuje se zde pocit Mexičana odříznutého geograficky od kulturního světa, ponechaného na pospas uprostřed Ameriky, kde jsou přírodními bariérami moře a hory. Samota je pro Paze niternou bolestí, z níž se nemůže vymanit. Samota je vnímána různými smysly. Má dokonce i zápach. Jejím ztělesněním je pustá osada, kde zazní každý krok, dokonce i bosé nohy. Suchá popisnost v této sloce nahradila vzrušené líčení ve sloce předešlé. Následuje sloka tvořená otázkami, jakýsi dialog mezi básnickým subjektem a zemí. Zdá se, že v této popisované zubožené zemi plné rozdrčených kostí není životodárná voda, jen krev, prach a šlápoty nohou, tedy trýzeň lidu, snad dokonce aztéckých obětí. Je to krajina lidských příbytků, kterou osídlují přeludy, lidé absolutně podřízení cizí vůli. Básnický subjekt se sám přesvědčuje o drsné realitě. Lid, který se koupe v červancích, v krvi, byl opuštěn bohy, generacemi bohů pohanských i Bohem křesťanským. Po bozích zbyly jen rozbité džbány u vyschlého pramene. Všichni jsou smrtelní, až na jediného představitele vlády a moci, kterým je ropucha, tlustý vládce

z Cempoaly. (Cempoala leží na východ od hlavního města Mexika a na sever od Veracruz. Bylo to obřadní místo, dokonce jednu dobu před příchodem Španělů i hlavní město. Obrat o „cacique gordo de Cempoala“, o tlustém pohlavárovi z Cempoaly naráží na vyprávění Bernala Díaz de del Castillo v knize *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España* (Pravdivá historie dobývání Mexika). Když přijel Hernán Cortés do této osady, byl uctivě přijat a obdarován sloužícími místního panovníka s omluvou, že náčelník se pro svou tloušťku nemůže osobně dostavit k přivítání. O několik kapitol dál se komentuje, jak Cortés reaguje, když jej náčelníci žádají o ochranu před Aztéky. Cortés jim tehdy posílá na pomoc právě tlustého náčelníka. Jedná se zde o narážku na dobu moderní, ve které stále panuje úplatný byrokratický systém tyranů.¹⁹⁾ Tento tlustý náčelník je symbolem utilitaristického vladaře, který nechá pro ekonomické zájmy padnout i své náboženské idoly. V jiném verši se totiž mluví o „cacique de oro“, tedy naráží se na nabyté bohatství. Symbol ropuchy může u Paze zosobňovat vojenský diktátor či církevní hodnostář. Paz kritizuje jakoukoli formu despotismu náboženskou, ekonomickou či vojenskou. Ropucha je vlastně jediným protagonistou básně, protože všechny kolem sebe už dokázala zničit, včetně jejích snů, které jim naplňovaly život. Ropucha žije obklopena materiálním bohatstvím a obskakována služebnictvem. Je to tyran, který se nezdráhá použít síly a násilí. Je prezentován jako jediná živá osoba světa, ostatní jsou jen přízraky a stíny. Vystavává strašidelný obraz lítého mocnáře, mutanta v ponížené podobě žáby, obklopeného byrokratickou mašinerií jedinců plazících po stupních pyramidy. Tento tvor je pro společnost neužitečný zbytečný, ale sedí na prameni. Pod vahou této žabí přítěže je ničen člověk, ale i lámán kámen a ohýbáno světlo. („la piedra rota, el hombre roto, la luz rota“)

Následuje sekvence úvah, zda se bránit, zda pozvednout hlas, i když je národ po staletí ubíjen kameny. Existuje záchrana?

Jako odpověď je navrhován opět stav mezi sněním a bděním: „Hay que dormir con los ojos abiertos, hay que soñar con las manos.“ (Měli bychom spát s otevřenýma očima a snít s napřaženýma rukama.) Měli bychom snít nahlas, probudit sen do přítomnosti, měli bychom se stát opravdovými lidmi hodnými svého jména, nikoli otroky. Paz vyzývá k obratu do minulosti, do dějin. Lidé by se měli zaměřit na návrat k prvopočátku své dějinné existence a hledat původní spojení lidu v národ, naslouchat kořenům. Opakuje se motiv cyklického času jako konce a zároveň počátku, zrození a smrt v tomtéž okamžiku, spojení těla a země, poledne a půlnoci, dne a noci, Slunce a Měsíce, dvou protikladů, které však mohou být i sloučením v jedno. Podobně jako v předmluvě *Postdata* (Postscriptum) se mluví o odkrytí masky

¹⁹⁾ Paz, O. *Libertad bajo palabra*. Madrid: Cátedra, 1998. s. 329. (dále LBP)

mexického národa, o pohledu z očí do očí. Při hledání východiska z této tragické situace se jeví jako cesta budoucnosti především mírumilovný kompromis, jenž bude sledovat národ jako celek. Dualita snění a bdění je také možným hledáním proměny světa. Sen je impulsem, jak si proměnu naplánovat, vysnit. Navíc nabízí možnost vrátit se do minulosti a opakovaně prožít totéž.

Mexická krajina v básni „El cántaro roto“ postupuje od harmonické vize po drastickou a opět je v jistém smyslu polidštěna v optimistickém konci. Oproti eseji, jenž je ukončen jako záporná kritika Mexika, nacházíme určitý skok. Ten byl v eseji jistě dán osudovým rozčarováním událostmi z 2. října 1968. Cítíme, že myšlenka obou děl je podobná, ale Paz zřejmě s lety upadá do stále větší deprese a pesimismu.

K básni „El cántaro roto“ se obraceli uvěznění demonstranti v roce 1968 a četli ji v celách. Stala se důležitým symbolem a součástí dějin, aniž mohl Paz něco takového v roce 1955 očekávat. Báseň dávala uvězněným sílu, aby nepřestali protestovat, protože, jak řekl jeden z nich: „Ropucha přece musí být smrtelná!“²⁰

Ač je Paz převážně kritikem aztéckého dědictví, přesto je v jeho verších patrná ozvěna Nahuů, především se jedná o „icnocuicatl“²¹ tlatelolckého anonymního autora. Objevuje se zde mnoho z motivů elegie zničeného Mexika jako květina, krev, plazící se tvorové, červi a hmyz jako mutace lidských tvorů. Navíc se nejedná jen o literární motivy, ale o aztécké reálie. Ony plazící se tvory najdeme jmenované i v Kritice pyramidy. Kamenný nahuaský had zdobí stěny chrámu boha Chac v Uxmalu a Chřestýší Samice je symbolem Mexika-Tenochtitlánu.

Básnickým leitmotivem „El cántaro roto“ je mexická krajina. Paz se ovšem nesnaží o líčení přírody, nýbrž o hledání skrytých významů za kulisou této krajiny. Země a její geografie je u Paze nerozlučně spjata s národní historií: „Cada historia es una geografía y cada geografía una geometría de símbolos.“²² (Každé dějiny jsou zeměpisem a každý zeměpis je geometrií symbolů.) Paz dále objasňuje historické pojetí krajiny: „El paisaje es histórico y de ahí que se convierta en escritura cifrada y texto jeroglífico.“²³ (Krajina je historická, a proto se proměňuje v zašifrované písmo a hieroglyfický text.) Krajina je tedy dějištěm historie a kultury národa a je tak odlišujícím prvkem od jakéhokoli jiného národního celku. Mexiko je zmítané utrpením,

²⁰ Flores, E. *El cántaro roto*. Toronto: Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 1992, ročník XVI, č. 3. s. 482. (dále CR)

²¹ Flores, E. CR. s. 480.

²² Paz, O. *LBP*. s. 393.

²³ Paz, O. *LBP*. s. 393.

ale je to Mexiko vnitřně bohaté, jak je vnímají všichni jeho obyvatelé. To je Pazova vize jiného světa, jiného Mexika.

Celé dění kolem mexické olympiády zapůsobilo i na Gimferrera natolik, že ve svém denníku *Dietario* (Deník) vydaném roku 1981 pojmenoval jednu kapitolu „Olimpiadas“ (Olympiády). V této literární reminiscenci vzpomíná i na Cortázara, který byl u Paze častým hostem. Přenášíme se do roku 1972, kdy Cortázar poslouchá rozhlas a dovídá se o násilí na olympiádě v Mnichově. (5. září v ranních hodinách pronikli ozbrojení teroristé palestinské organizace Černé září do olympijské vesnice a přepadli členy izraelské výpravy. Teroristé byli nakonec zneškodněni, ale o život přišlo několik sportovců a jejich doprovod.) Paralelně si Gimferrer představuje i Paze, jak sedí v roce 1968 za stolem a píše báseň o událostech v Mexiku. Je mu 54 let a vypadá stále mladě. Gimferrer komentuje Pazovu rezignaci na místo velvyslance a jeho příjezd do Barcelony. Celkově odsuzuje olympiády, které podle něho už nemají nic společného s antickými ideály. Zdají se mu postavené na hlavu jako „empezar la casa por el tejado“ (jako stavět dům od střechy). Je zajímavé, že zápisky *Dietaria* (Deníku) vznikaly od 6. října 1979 do 18. května 1980 a přitom jsou tam zařazeny události, které proběhly v minulosti.

3.3. Sedmdesátá léta – nakladatelství Seix Barral, časopisy Plural a Vuelta

Jak si můžeme všimnout v následujícím dopise z 20. listopadu 1969, Paz poprvé Gimferrerovi tyká. Gimferrer v této době nepřestává publikovat a navíc se mu podařilo uniknout vojenské službě: „¡Magnífico que te hayan declarado inútil para el servicio militar! Otro título de honor para ti.“²⁴ (Je to úžasné, že tě shledali neschopným vojenské služby! Další čestný titul pro tebe.) Za dva roky přátelství také dokázal, že tentokrát je to Paz, který si přeje, aby o něm Gimferrer psal: „Ojalá que puedas escribir algo sobre mi libro. Ya sabes cómo me interesa tu juicio.“²⁵ (Snad budeš moci napsat něco o mé knize. Víš, jak mě zajímá tvůj názor.) Proto také, když se v roce 1971 schyluje k prvnímu vydání mexického měsíčníku *Plural* (Pestrost), který má být něco jako *The New York Review of Books* (Newyorská knižní revue), avšak kreativnější, podnětnější a má sloužit i jako diskusní prostor pro literáty, přeje si Paz, aby jedním ze španělských spolupracovníků časopisu byl i Gimferrer. Časopis se má totiž stát i dialogem mezi španělskými a latinoamerickými autory. Gimferrer se tak stane jeho prvním širiteltem ve Španělsku.

V dalších dopisech Paz reaguje na vydání sbírky *Els miralls* (Zrcadla), ale vlastně trochu lituje, že kniha není ve španělštině, protože by pravděpodobně měla větší čtenářský dosah. Také se s Gimferrerem radí, zda vůbec vydat drama *La hija de Rappacini* (Rappaciniho dcera). Rok 1971, kdy se země zmítá politickými rozbroji, tráví Paz v Mexiku a opět pochybuje o nastolení demokracie. Následující rok 1972 pak střídavě přednáší na Harvardské univerzitě a vrací se občas do Mexika. V podobném cestovatelském scénáři pokračuje ještě několik let. V dopisech Gimferrerovi také komentuje odlišnost USA od hispánského světa. Je to pro něho podivná změť technologie, náboženství a fantazie. Občas se vyjádří o čase stráveném v Cambridge poetickým jazykem.: „El cielo es de una limpidez deslumbrante y la luz del sol está en todas partes. Una luz que no calienta. Se tiene la sensación de que las palabras van a congelarse en el aire.“²⁶ (Nebe je oslnivě čisté a sluneční svit je všude. Je to světlo, které nezahřívá. Člověk má pocit, že slova umrznou ve vzduchu.)

V 50. letech začalo barcelonské vydavatelství Seix Barral s významnými nakladatelskými aktivitami. Byly zde vydávány nové italské, francouzské či německé romány, také moderní kritická díla a v 60. letech hispanoamerická próza. Nakladatelství zaznamenává úspěch na celém španělském knižním trhu. Díky Gimferrerovi navazuje Paz kontakt s tímto

²⁴ Paz, O. *MP*. s. 31.

²⁵ Paz, O. *MP*. s. 32.

²⁶ Paz, O. *MP*. s. 137.

nakladatelstvím (dnes je součástí skupiny Planeta), kde později publikuje nové knihy i reedice starších děl. Pro Paze toto vydavatelství představuje obrovskou výhodu, neboť zajišťuje, že se jeho díla budou distribuovat po celém světě na rozdíl od mexických nakladatelů. Gimferrer zde byl také určitou dobu zaměstnán (samozřejmě zde vydával své knihy a své překlady – Foix, March, Ariosto atd.). Roku 1982 je Gimferrer jmenován literárním ředitelem Seix Barral, což samozřejmě usnadní spolupráci obou autorů. Tato spolupráce se netýká jen Paze, ale i dalších latinoamerických autorů, které k vydání doporučí. Je tak zprostředkováno třeba vydání Pazova *El mono gramático* (Opičák gramatik) nebo *Los hijos del limo* (Děti bahna), které je překladem sbírky přednášek pro Harvardskou univerzitu *Modern poetry: A tradition against Itself* (Moderní poezie: Tradice proti sobě). Španělský název je citátem z Nervalova sonetu. V roce 1977 byl Paz přizván jako literární poradce nakladatelství. Gimferrer je také prostředníkem při dodávání oprav do nakladatelství. Vyjadřuje se k obsahu a formě Pazových děl, ale Paz po něm vyžaduje i gramatickou korekturu. Když mu tedy Gimferrer opraví harpa na arpa, je Paz rozmrzelý a zlobí se na „máníi Královské akademie“, která potlačuje výskyt h ve slovech jako armonía a ph ve filosofía, filantropía nebo výslovnost p ve slovech *psicología, psiquis*. Podle něho tak španělština přichází o vlastní kořeny ve snaze odlišit se od jiných západních jazyků. Těžko říct, jestli s takovým názorem souhlasí Gimferrer. Dále se Paz rozohňuje nad vynecháním b ze slova obscuro a substancia. Také se mu nelíbí, že má psát Pitágoras či Pirrón s měkkým i, když i čínština a japonština se snaží o zachování původního pravopisu. Pazův pravopis je také často pod vlivem francouzštiny, např. při rozhodování o tvaru slova *simultanismo/ simultaneísmo*. Paz vymýšlí i neologismy, kombinace slov jako „smog“ („smoke“ a „fog“) nebo „polumo“ („polvo“ a „humo“), a v korespondenci je Gimferrerovi objasňuje. (Oba tvary jsou použity ve sbírce *Árbol adentro*, Hlas stromu.) Dopisy jsou také plné projektů knih, které se nakonec nerealizují. Některé Pazovy studie a komentáře vycházejí ve španělském týdeníku *Destino*, k čemuž opět napomáhá Gimferrer. Paz rovněž zasílá články do *El País*, i když si stěžuje na jejich téměř lhostejné přijetí redaktory a na malý zájem o svou osobu, mluví dokonce o nepřátelství. Na požádání spolupracuje i s deníkem *ABC* a časopisem *Diario 16*, z čehož vzejdou nesváry mezi autorem a deníky. Ukázky Gimferrerových děl a jeho kritiky rovněž otiskuje *El País* a také *El Correo catalán*.

Gimferrer se zapojuje do tvorby časopisu *Plural*, který vydává společnost vlastníci nezávislý deník *Excelsior*. Tento měsíčník vychází pravidelně asi na 120 stranách, k tomu se ještě přidává 35 – 40 stran Přílohy (*Suplemento*). V *Pluralu* vychází ještě před knižní

publikací alespoň v torzu řada Gimferrerových studií, např. o Tapièsovi. Jedním z největších podniků je patrně číslo o nové španělské poezii, na kterém spolupracuje s Julianem Ríosem. Společně do tohoto vydání začleňují ukázky děl Juana a Luise Goytisolových, José Ángela Valenta či Luise Martína-Santose, do Přílohy pak katalánských autorů Josepa Marií Beneta i Jorneta, Josepa Vicence Foixe, Salvadora Espriu a Joana Brosse. Gimferrer také navrhne Pazovi svoji pravidelnou rubriku pojmenovanou „Cartas de España“, později přejmenovanou na „Desde España“. Rubrika má 12 - 15 stran a pojednává o poezii a současných literárních tendencích. Dopisy obsahují velmi často i sumu honoráře, kterou Gimferrer obdrží. Tak například za svou rubriku dostává obvykle 100 – 160 dolarů. Gimferrer vytvoří také číslo o islandské literatuře, ale bohužel nevíme, proč a jak se k této tématice dostal. V dalších článcích nemůže zapomenout na svého duchovního otce Vicenta Aleixandre. Píše také o Jorge Guillénovi, Carlosi Fuentesovi, Manuelu Puigovi nebo umísťuje do *Pluralu* úryvky svých překladů jako např. Ausia Marche. S Castelletem připraví i další katalánské číslo. Paz si není jistý, zda začleňovat do *Pluralu* články o svých knihách. Recenze Gimferrerových prací v *Pluralu* rovněž vycházejí. Jak už jsme se zmínili, *Plural* je otevřený i kritikám výtvarného umění, kromě jejich textů začleňuje i reprodukce výtvarných děl. Samozřejmě autoři hledají takové umělce, kteří by vyhovovali jejich představě moderního umění a také se dotýkali poezie. Takovými je kromě Miróa a Tapièse třeba Portugalka Vieira da Silva nebo Kubánc Wilfredo Lam. Výtvarné umění navíc není pro Paze a Gimferrera jen podnětem k umělecké kritice, ale i námětem v poezii. V *Pluralu* je dán prostor také mladým autorům, které Paz a Gimferrer objevují a navzájem se o nich informují. Do roku 1975 je velmi obtížná distribuce *Pluralu* ve Španělsku. Časopis není povolen cenzurou, i když Paz se snaží organizovat přísun měsíčníku přes nakladatelství Fondo de la Cultura Económica (Fond ekonomické kultury). Ještě v roce 1975 navíc Mexiko blokuje kontakt se Španělskem a příspěvky jsou zasílány přes Francii. V tomto a následujícím roce se řada čísel zaslaných Gimferrerovi ztratila nebo nedorazila.

V roce 1976 vrcholí krize deníku *Excelsior*, který ztrácí svou nezávislost. Stále je vydáván, ale kompletně se mění vedení. Za takových podmínek měsíčník zaniká, ale vzápětí má mít pokračovatele se stejnou redakční radou. Hlavním problémem je hledání investora, a tak je osloveno i nakladatelství Seix Barral, které nakonec poskytne novému měsíčníku publicitu ve Španělsku a kontakty na distributory. V souvislosti s ukončení *Pluralu* organizuje Paz vydání antologie měsíčníku s nejzajímavějšími příspěvky za dobu pěti let existence. (Tento projekt se dlouho odkládá. Znovu se o něm jedná v roce 1978, kdy se rozhoduje o

vydavatelé šestidílného sborníku mezi barcelonským gigantem Seix Barral a Pazovým přítelem Joaquínem Díazem-Canedou. Zvažuje se i obojí vydání, neboť to Díazovo by cirkulovalo jen v Mexiku, zatímco Seix Barral po Španělsku a zbytku světa.) Nový časopis na návrh Alejandra Rossiho, zástupce šéfredaktora, přejímá název Pazovy sbírky *Vuelta*. První číslo vychází 15. listopadu 1976. Na rozdíl od *Pluralu* je poněkud tenší, čítá jen 64 stran a také už nemá vnitřní barevné strany. Finančními zdroji jsou nakonec inzeráty. Honoráře pro přispěvatele zůstávají stejné. Tiskových chyb je méně. Paze osloví Rosa Regás, Juan Benet a Danubio Torres Fierro, zda by nechtěl, aby měla *Vuelta* také španělské vydání, v němž by stěžejní studie zůstaly stejné, jen by byly upraveny místní aktuální zprávy. Pazovi se tato rozštěpenost nezamlouvá, protože *Pluralem* i *Vuelto* chtěl vyjádřit jednotu Španělska a Hispánské Ameriky. K vydání španělské verze ale nedojde. V roce 1978 slaví *Vuelta* druhé narozeniny a zvažuje se tisk barevných stran i kvůli Gimferrerovým kritikám umění; posílá např. další studii o Miróvi. Dalšími příspěvky jsou i překlady ze staré katalánské literatury jako básnická skladba „Desconhort“ (Rozčarování) Ramona Llulla (1232-1316). Paz navíc velmi obdivuje Gimferrera - překladatele pro jeho práci se starými texty, které jsou svým způsobem aktualizovány, ale zachovávají si i dobový charakter. Roku 1993 získává časopis *Vuelta* Premio Príncipe de Asturias (Cenu prince asturského). Oslavy se konají v Residencia de Estudiantes (studentská kolej) a projevy vysloví osoby nerozlučně spjaté s časopisem, Paz, Gimferrer, José Ángel Valente, Enrique Krauze a Fernando Savater.

Vztah obou autorů se nadále prohlubuje. Dopisy končí např. „Te quiere y admira Octavio“ (S láskou a obdivem Octavio). Kromě diskusí o vydávaných dílech nebo časopise *Plural* spolu tito dva literáti vedou i zcela prosté debaty. Octavia Paze už v Mexiku obtěžuje přílišný ruch města a řeší tedy zabezpečení oken proti hluku. Z Gimferrerova popudu si nechá udělat dvojité okna, která však nestačí a Paz se stále cítí jako Odysseus před Sirénami, takže používá ušní tampóny. Jenže mexická vláda zakáže jejich dovoz z USA, aby podpořila národní průmysl, avšak nikdo je nezačne nevyrábět. Navíc i ty americké mají své nedostatky: „He descubierto que los anglosajones no sólo tienen los pies más grandes que nosotros sino también las orejas. Para que quepan en una oreja latina las bolitas hechas en los Estados Unidos hay que cortarlas por la mitad. Son verdaderas pelotas de rugby para cíclopes.“²⁷ (Zjistil jsem, že anglosasové mají nejen větší nohy než my, ale i uši. Aby se dostaly do latinského ucha vatové tyčinky vyrobené v USA, je třeba je zmenšit na polovinu. Jsou to skutečné míče na rugby pro kyklopy.) I v tomto ohledu je Gimferrer Pazovi nápomocen a zasílá mu balíček.

²⁷ Paz, O. *MP*. s. 82.

V některých dopisech můžeme vypočítat jisté zdůvodnění, proč tito dva literáti navázali a udržovali komunikaci. Oba jsou zarytí pesimisté, co se týče vlastních pocitů, mezilidských vztahů a vývoje politické situace: „Yo también me siento bastante deprimido por la atmósfera que me rodea. Es un mal hispánico, en mi caso agravado por el altiplano náhuatl.“²⁸ (Také se cítím deprimovaný atmosférou, která mě obklopuje. Je to hispánský neduh, v mém případě zatížený náhorní rovinou Anáhuaku.) nebo „Padezco periódicos momentos de abulia, decaimiento y melancolía o, como llamaban los antiguos a esa enfermedad del espíritu y la voluntad: acedia.“²⁹ (Trpím opakovanými chvílemi oslabení, skleslosti a melancholie: zahořklostí, jak nazývají starobylé národy tuto chorobu ducha a vůle.) V dalším dopise: „El mal nos come, el mal físico y el moral.“³⁰ (Zlo fyzické i morální nás sžírá.) Právě z těchto stavů se cítí Paz zachraňován morální podporou Gimferrera. Jemu se také svěřuje s nejintimnějšími problémy jako je vztah k dceři Eleně a její matce: „Oigo el zumbar furioso de las dos abejas coléricas. Cada vez que pueden, me clavan sus agujones envenenados y cesan de urdir tretas y calumniar para extorsionarme, sacarme dinero, arruinarme y deshonorarme...“³¹ (Slyším bzučení těch dvou zuřivých vos. Pokaždé, když mohou, mi zasadí jedovaté žihadlo, a nepřestávají kout pikle a pomlouvat, aby mě vydíraly, tahaly ze mě peníze, ničily mě a ponižovaly.)

Kromě práce na společných projektech a vyjádření názorů na díla je tu obsaženo i určité vnitřní nutkání, které vycházelo z pocitu intelektuálního osamění obou autorů: „Me impresionó lo que me cuentas de tu soledad en España. Es un mal general hispánico. Sí, en nuestros países –no, en todos, además– hay poderosas individualidades aisladas pero no hay una atmósfera, una verdadera comunidad. Los hispanos no somos sociables: somos insociables. Gente de pandilla y montonera. Pero yo creía que en Barcelona las cosas ocurrían de otro modo. Tu ciudad me pareció más civilizada y humana, más mediterránea y cordial que los Madriles y los Méxicos. Los catalanes son mejores que el resto de los españoles y también que los hispanoamericanos.“³² (To, co mi píšeš o samotě ve Španělsku, mě ohromilo. Je to obecně hispánský neduh. Ano, v našich zemích –ne ve všech, navíc– jsou silné individuality osamoceny, není zde atmosféra opravdové komunity. My hispánci nejsme příliš společenští, jsme přímo nespolečenští. Ale chceme patřit k partě. Myslel jsem, že v Barceloně je to jiné. Tvé město mně připadalo civilizovanější, lidštější, středozemější a srdečnější než Madridané nebo Mexičané. Katalánci jsou lepší než zbytek Španělů a také Hispanoameričanů.) Paz se cítí na americkém kontinentě fyzicky sužován vzdáleností Evropy. Zatímco USA je sice geograficky blízko, ale myšlenkově daleko. Jako Mexičan je navíc ve své zemi izolován horským pohořím, které je bariérou v komunikaci s vnějším světem. Evropě přitom je

²⁸ Paz, O. *MP*. s. 61.

²⁹ Paz, O. *MP*. s. 80.

³⁰ Paz, O. *MP*. s. 97.

³¹ Paz, O. *MP*. s. 81.

³² Paz, O. *MP*. s. 53.

psychicky blízko a závidí Evropanům jejich civilizaci a společné evropanství, protože americká civilizace podle něho neexistuje, je jen národní. Nemůže být tedy Američanem, pouze Mexičanem. Když pozoruje svou situaci, obdivuje Tapièse, jak využil katalánské tradice a zároveň se podílel na stěžejním uměleckém hnutí v Paříži. S tímto umělcem Paze spojuje především orientální zkušenost, vztah k Indii i Dálnému Východu. Gimferrer zřejmě v dalších dopisech nařká opět nad situací v Barceloně a srovnává ji s Paříží. Paz k tomu dodává citát básníka, malíře, literárního a uměleckého kritika Josého Morena Villy (1887-1955, autor studií o kultuře koloniálního Mexika) z roku 1934, který napsal, že život ve Španělsku je „pobretería y locura“³³ (slaboduchost a šílenství). Tedy jakási galdósovská vize světa „de no pobres sino de pobretones y mediochiflados“³⁴ (nikoli chudých, ale ubohoučkých a padlých na hlavu). K tomu Paz dodává, že nyní jsou Španělé menšími chudáky a blázny, ale jejich svět zůstává stále duševně pošramocený s přemírou ideologie. Paz udává také časovou a kulturní propast, která dělí soudobé město Mexiko od slavné minulosti. Kdysi bylo krásné a bohaté, ale jeho zevnějšek a duše tak poklesly, že v roce 1943 musel Paz zhnusen uprchnout na deset let. Když se pak vrátil, opět se na to nevydržel dívat a unikl na dalších deset let. V této době radí Gimferrerovi, aby stejně jako on opustil svou zemi a odjel třeba do Francie, kde by mohl na nějaké univerzitě vyřešit své ekonomické problémy, a také se věnovat žurnalistice. Jde o stejné řešení, jaké zvolil Paz, který si v roce 1980 stále vydělává učením na Harvardu a zároveň články pro různé listy. Gimferrerovi sice doporučuje publikovat tutéž věc v několika periodikách, zároveň však není ochoten otisknout např. ukázkou překladu Ariostova *Zuřivého Rolanda* ve *Vueltě*, když byla předtím uveřejněna v časopise *El Viejo Topo* (Starý krtek). Další radou je, že by Gimferrerova žena María Rosa mohla začít pracovat. Fyzické a intelektuální osamění komentuje Paz nejen v dopisech Gimferrerovi, ale také ve sbírce esejů *El arco y la lira* (Luk a lyra) v kapitole „Znaky v rotaci“. Zde odhaluje fenomén osamocení jako důsledek nejistoty dnešního člověka, které jej odděluje od současníků, ale i od následujících generací. V kapitole „Odhmotněné slovo“ zaznívá opět Pazův pesimismus.: „El poeta moderno no tiene lugar en la sociedad porque no es nadie.“³⁵ (Moderní básník nemá místo ve společnosti, protože není nikým.) Paz vyjadřuje lítost nad lhostejností současných mas vůči poezii. Není oceňována básnickova práce, poezie jako produkt je neuspokojivá, není obchodním artiklem. Není pro ni v dnešním světě místo.

³³ Paz, O. *MP*. s. 196.

³⁴ Paz, O. *MP*. s. 196.

³⁵ Paz, O. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. s. 243. (dále AL)

Poznámku o nespokojenosti s politickým vývojem ve Španělsku a Mexiku najdeme v roce 1976.: „La situación en España empieza a preocuparme de verdad. ¿Qué va a pasar? ¿Tienen remedio nuestros pueblos?“³⁶ (Situace ve Španělsku mě začíná opravdu znepokojovat. Co se bude dít? Mohou být naše národy ještě spaseny?) V dalším dopise se dočteme: „Nuestros países son terribles: te matan con su indiferencia o con su solicitud exigente. El desdén o la sangría.“³⁷ (Naše země jsou hrozné: ubíjí tě lhostejností nebo náročnými požadavky. Pohrdání nebo krev.) Paz vidí jako nepřítel spisovatelů svět, od kterého je obtížné udržet si odstup. Paz totiž komentuje, jak je neustále vysáván žádostmi o psaní předmluv, proslavů atd. a vůbec mu nezbývá čas na vlastní tvorbu. Radí tedy Gimferrerovi, aby podobné návrhy zamítal a soustředil se jen na to, co jej skutečně baví a zajímá. Proto píše: „Escribe lo que sientas necesidad de escribir. La poesía es el resultado del deseo que, a su vez, nace de la fatalidad interior. La poesía es destino –y es libertad.“³⁸ (Piš to, o čem cítíš potřebu psát. Poezie je výsledkem přání, které se zároveň rodí z vnitřní osudovosti.) V dopisech se často objevují i narážky na obtížnost samotného procesu psaní. Paz se zdá unaven a rozpolcen množstvím požadavků, které jsou na něj kladeny.: „Escribir es empezar de nuevo otra vez. Fascinante y agobiante...“ (Psát znamená začínat vždy od začátku. Je to fascinující i vysilující.) Paz naznačuje, že tvůrčí proces je neustálý boj: „Un escritor debe nadar contra la corriente –la corriente de sus propios dones y su propia escritura.“³⁹ Spisovatel má plavat proti proudu – proudu svých vlastních schopností a své vlastní tvorby.). Ovšem přináší i citovou kompenzaci: „La poesía es cruel: siempre nos pide más de lo que podemos darle. También es el gran consuelo: escribir una línea que valga la pena, más que una recompensa, es una absolución.“⁴⁰ (Poezie je krutá: vždy po nás žádá víc, než jí můžeme dát. Také je velkým potěšením: napsat řádek, který stojí za to, je ještě víc než odměna, je to osvobození.

Zároveň je Paz stále větším obdivovatelem Gimferrera: „Me parece que tú eres el poeta más pleno, en el doble sentido de reconcentración y riqueza, de tu generación – lo mismo en España que en América.“⁴¹ (Zdá se mi, že jsi nejcelistvějším básníkem své generace ve Španělsku i Americe ve dvojím smyslu, v duchapřítomnosti a bohatství stylu.) V reakci na Gimferrerovu kritiku *El mono gramático* (Opičák gramatik) píše: „Después de un texto como el tuyo es difícil volver a escribir incluso una carta. Me sentí (me siento) intimidado; no sé si podré ser digno de todo eso que has escrito sobre mi libro.“⁴² (Po takovém textu jako je ten tvůj je těžké znovu něco napsat, dokonce i dopis. Cítil jsem se (cítím se) zahanbený; nevím, zda jsem hoden všeho, cos napsal o mé knize.) Je

³⁶ Paz, O. *MP*. s. 114.

³⁷ Paz, O. *MP*. s. 55.

³⁸ Paz, O. *MP*. s. 98.

³⁹ Paz, O. *MP*. s. 101.

⁴⁰ Paz, O. *MP*. s. 314.

⁴¹ Paz, O. *MP*. s. 55.

⁴² Paz, O. *MP*. s. 80.

zajímavé, že Paz četl dlouho Gimferrerova díla s pomocí přítele Ramóna Xiraua, teprve v roce 1975 mu Gimferrer daruje španělsko-katalánský slovník. Paz preferuje stále četbu Gimferrerových děl v katalánštině, je to pro něj obtížné, ale španělský překlad nikdy nemůže přesně vystihnout obsahové konotace v katalánštině.

Koncem dubna 1974 přijíždí Paz s manželkou z Francie do Barcelony, kde také osobně poznají Gimferrerovu ženu Marii Rosu Caminals. Návštěva se mu velmi líbí a v následujících dopisech téměř uvažuje o stěhování do Španělska, kterému nahrává blížící se smrt Franka a s ní spojená intelektuální emigrace Hispanoameričanů. Paz dokonce píše: „Barcelona se ha convertido en una suerte de ciudad-talismán: cada vez que nos sentimos tristes o desesperados pensamos que tal vez podríamos escapar hacia Barcelona. Pero Barcelona no es Barcelona: es Pedro y María Rosa.“⁴³ (Barcelona se proměnila ve štěstí, v město jako talisman: pokaždé, když se cítíme smutní a zoufalí, přemýšlíme o tom, že bychom třeba mohli utéci do Barcelony. Ale Barcelona není Barcelona: je to Pedro a María Rosa.) Ještě mnohokrát Paz opakuje na toto téma. V roce 1975 pak píše: „Tal vez es muy tarde ya para cambiar de ciudad y de país. Cuando pienso en esto me veo con una enorme bola de hierro atada al tobillo. Estoy condenado a partir piedras –y a partirme el alma- en los pedregales.“⁴⁴ (Možná už je příliš pozdě na změnu města a země. Když na to pomyslím, vidím sám sebe s obrovskou koulí železa připevněnou ke kotníku. Jsem odsouzen k lámání kamenů –a zlomit svoji vlastní duši- v kamenolomu.) Paz je stále cestovatelem mezi Mexikem a Harvardskou univerzitou.

Paz zůstává věrným Gimferrerovým čtenářem a soudí, že i na základě jeho edice kompletního Foixova díla nebo studie o Tapièsovi už začíná rozumět katalánské duši. Oceňuje rozvoj katalánského modernismu, který považuje za silnější a intenzivnější než modernismus španělský. Je to pro něj i spojitost s Latinskou Amerikou. Vidí Katalánsko jako přizpůsobivější světovým tendencím, španělština a Španělé se mu zdají naopak nepřístupní.

Z roku 1975 je značné množství korespondence. Je opět plná redakčních připomínek, komentářů politické situace, ale i nových nápadů, třeba na uspořádání Festivalu poezie hispanoamerických básníků. Během tohoto roku připravuje Paz dvě básnické sbírky. V jedné z nich, *Vuelta* (1976), se objevuje i báseň věnovaná Gimferrerovi na oslavu jejich přátelství a jako výraz vděku.

„La arboleda“ (Stromořadí)

⁴³ Paz, O. *MP*. s. 69.

⁴⁴ Paz, O. *MP*. s. 93.

„Enorme y sólida
 pero oscilante,
golpeada por el viento
 pero encadenada,
rumor de un millón de hojas
contra mi ventana.
 Motín de árboles,
oleaje de sonidos verdinegros.
 La arboleda,
quieta de pronto,
 es un tejido de ramas y frondas.
Hay claros llameantes.
 Caída en esas redes
se revuelve,
 respira,
una materia violenta y resplandeciente,
un animal iracundo y rápido,
cuerpo de lumbre entre hojas:
 el día.

A la izquierda el macizo,
 más idea que color,
poco cielo y muchas nubes,
 el azuleo de una cuenca
rodeada de peñones en demolición,
 arena precipitada
en el embudo de la arboleda.
 en la región central
gruesas gotas de tinta
 esparcidas
sobre un papel que el poniente inflama,
negro casi enteramente allá,
 en el extremo sudeste,
donde se derrumba el horizonte.
 La enramada,
vuelta cobre, relumbra.
 Tres mirlos
atraviesan la hoguera y reaparecen,
 ilesos,
en una zona vacía: ni luz ni sombra.
 Nubes
en marcha hacia su disolución.

Encienden luces en las casas.
El cielo se acumula en la ventana.
 el patio,
encerrado en sus cuatro muros,
 Se aísla más y más.
Así perfecciona su realidad.
 El bote de basura,
la maceta sin planta,
 ya no son,
Sobre el opaco cemento,
 sino sacos de sombras.
Sobre sí mismo

el espacio
se cierra.
Poco a poco se petrifican los nombres.⁴⁵

(Obrovské a pevné,
ale chvějící se,
ubíjené větrem,
ale spoutané,
šum miliónu listů
proti mému oknu.
Shluk stromů,
vlnobití tmavězelených zvuků.
Stromořadí,
náhle klidné,
je utkané z větví a listů.
Jasně plápolá.
Utopená v sítích
se zmítá,
dýchá
násilná zářící hmota,
rozdrážděné rychlé zvíře,
tělo z plamenů mezi listy:
den.
Nalevo od záhonu,
spíše myšlenkou než barvou,
je nebe plné mraků,
modř v jeskyni
obklopená skalními masivy ve stavu demolice,
písek nasypáný
do trychtýře stromořadí.
Uprostřed,
velké kapky inkoustu
rozprostřené
na papíru, jež vítr rozněcuje,
černé téměř všechny jsou tam,
na samém jihovýchodě,
kde se svažuje horizont.
Větvoví,
ovinuté mědí, se blýská.
Tři kosi
protínají hořící hranici a opět se zjevují,
nepoznamenání,
v pustině: beze světla a tmy.
Mraky
proudí, až se rozpustí.
Rozžínají se světla v domovech.
Nebe se nahromadí v okně.
Dvůr,
uzavřený mezi čtyři zdi,
se stále více odděluje.
Tak se zdokonaluje skutečnost.
Popelnice,

⁴⁵ Paz, O. *MP*. s. 112-113.

květináč bez květin,
 už nejsou sami sebou,
 na ztemnělém betonu,
 nic jiného než vaky stínů.

Prostor
 se uzavírá
 sám v sobě.
 Jména se pomalu stávají kamenem.

Na první pohled je díky rostlinným motivům, motivu ptáků, opozici dne a noci, světla a stínu, patrná spřízněnost s Gimferrerovou tvorbou. Tato báseň má střední rozsah, neřadí se mezi Pazovy rozsáhlé kompozice, ani minibásně, momentky. Její verše jsou rozděleny do dvou různě dlouhých částí. Na záložce prvního vydání sbírky se píše o jednotlivých obrazech básní: „Pequeñas instantáneas verbales con las que el poeta no se propone tanto inmovilizar un momento o una experiencia como reducirlos, animarlos sobre la página.“⁴⁶ (Drobné slovní okamžiky, jimiž básník nechce ani tak zastavit chvíli nebo zážitek, ale shrnout je, oživit je na stránce.) Tématem básně je zachycení běžného okamžiku básníkova života, je to určitá impresionistická vize. Jak říká Gimferrer ve svém komentáři k básni v knize *Lecturas de Octavo Paz* (Čtení O. P.), rozlišíme uvnitř básně tři fáze. V první vidíme v pohledu z okna stromy, které jsou prozářené denním světlem. Ve druhé fázi se díváme dále k horizontu na stromořadí a po nebi letí tři kosi. V posledním obraze se stmívá a rozsvěčují se pouliční lampy. Jedinou postavou básně je pasivní autor, který pozoruje scenérii. Báseň začíná výčtem adjektiv. Až v pátém verši se dozvídáme, že patří „arboledé“ (stromořadí) ve španělštině v ženském rodě. Mezi přívlastky stromořadí je však vsazeno několik španělských maskulin: šum, shluk, vlnobití. Stojí proti sobě kotrapunkt statičnosti a dynamičnosti, což je výraz oscilace mezi zachycením okamžiku a tokem času. Proti sobě také stojí adjektiva obrovský a pevný, chvějící se a ubíjená větrem, ale spoutaná. V šestém verši vítr ustává, stromové se uklidňuje, ale napětí zůstává. Následuje metafora dne, kdy se světlo utápí v listech. Druhá část začíná prostorovým umístěním nalevo od záhonu, na nebi plném mraků. Pasivní stromořadí se opět dává do pohybu. Stromořadí je součástí celé krajiny, ke které se nyní dostáváme. Objevuje se stín jako protipól půdy načervenalé od slunce tak trochu připomínající rozvržení strany básně, kde se jako stín a světlo střídá bílá plocha s popsanou. Svět a slova promlouvají tímtož jazykem. Scénu přelétnou tři kosi, kteří propojují zónu stínu se září zapadajícího slunce a zakotví v oblasti, jež není ani úplně tmavá, ani osvětlená. Kosi kříží nebe podobně jako předtím mraky. Ve třetí části se nacházíme v básníkově domě. Smráká se a pozorujeme, jak se rozsvěčují světla domácností. Na okno je vržen stín i dvůr zatemňuje. I popelnice a květináč se proměňují ve

⁴⁶ Gimferrer, P. *Lecturas de Octavo Paz*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1980. s. 107. (dále LOP)

stín. Nastává noc, jež je předzvěstí nového jitra. Kruh se uzavírá stejně jako končí báseň a černé písmo je nahrazeno bělostí strany stejně jako na začátku.

Paz téměř v každém dopise dává najevo, jak moc si cení Gimferrerova přátelství: „Quiero decirte que eres un amigo extraordinario... La amistad es siempre algo extraordinario. Generoso, paciente, eficaz. Estos tres adjetivos califican a cualidades morales. Además –o bien más: sobre todo – eres un poeta. Y un poeta con el que se puede conversar porque es lúcido. Qué lástima que no podemos perder – ganar el tiempo hablando de lo que de veras nos importa y no de los temas tristemente administrativos.“⁴⁷ (Chci ti říct, že jsi výjimečný přítel... Přátelství je vždy něco mimořádného. Je ušlechtilé, trpělivé a užitečné. Tato tři adjektiva vystihují morální hodnoty. Navíc, a to je ještě víc, jsi především básník. Básník, s nímž je možno hovořit, protože je osvícený. Jaká škoda, že nemůžeme plýtvat časem - a získávat ho - rozmluvami o tom, na čem nám skutečně záleží, a bohužel jej věnujeme tématům administrativním.) Za sbírku *Vuelta* získává Paz Cenu kritiky za nejlepší básnickou knihu vydanou ve Španělsku v roce 1976.

Autoři se vzájemně informují o vzniku nových literárních uskupení jako je mexický El Zaguán nebo katalánský Cercele 76. Na konci roku 1976 obdrží Paz cenu Jerusalén 1977, která je udílena autorům, kteří propagují myšlenku svobody jednotlivce ve společnosti. Paz cenu nadšeně přijímá, neboť jejími nositeli jsou už třeba Jorge Luis Borges nebo Eugenio Ionesco. Během tohoto roku připravuje Paz ve spolupráci s Gimferrerem také vydání s pracovním titulem *Obras poéticas* (Básnické dílo). Dlouho zvažuje název *Libertad bajo palabra* (Svoboda na čestné slovo), který už Paz použil pro pojmenování dílčího básnického souboru a podle něho celkově nejlépe vystihuje dosavadní tvorbu. *Obras completas* (Kompletní dílo) se Pazovi nelíbí. Je zajímavé sledovat i Pazovy připomínky k formátu knihy, barvě přebalu, písmu, vazbě, kvalitě papíru atd. Vcelku můžeme konstatovat, že je dost náročný. Hlavním kritériem je vždy vzdušnost vydání, aby se jednotlivé básně na sebe netlačily a nezastiňovaly se, aby přílišná tenkost papíru nerušila prosakováním písma. V typografickém uspořádání poezie Paz rád cituje jako vzor Mallarmého. Vydání dosavadního souborného díla se i nadále prodlužuje. Paz navrhuje další názvy jako *Legajo* (Svazek) nebo *Poemas* (Básně) a tento titul nakonec zvítězí. V roce 1980 se Paz chce společně pustit se Seix Barral do reedice či souborného vydání esejistických děl.

V červnu roku 1977 se opět oba autoři setkají v Barceloně, i když tentokrát je Pazova návštěva velmi krátká, protože se musí rozjet za nemocnou matkou do Mexika. V tomto roce je Paz také operován, což ještě prohloubí jeho stav plný depresí, tentokrát i bezmocnosti.

⁴⁷ Paz, O. *MP*. s. 128.

Najednou chce podobně jako romantikové utéci do snu, žít jiný život. Paz je vtahován i do politiky své země, ale je znechucen fanatismem, který pro změnu nereprezentuje levice, nýbrž pravice. Cítí se federalistou a kritizuje centralismus, který je aztéckým a španělským dědictvím. Zajímavá je jeho úvaha komentující současnou situaci ve Španělsku, ve které srovnává intoleranci monoteistických náboženství a marxismu. Příbuznost mezi komunismem a křesťanstvím spatřuje ve směřování státu a ideologie, tedy hází svaté a Lenina do jednoho pytle. Paz ostře odlišuje roli spisovatele a politika. Spisovatel podle něho není zástupcem nikoho, nehovoří ve jménu lidu, ale sám za sebe. V roce 1978 získal Národní literární cenu, kde při proslovu pobouřil mexické politiky větou: „El único compromiso del escritor es con la lengua en que escribe –y con su conciencia.“⁴⁸ (Jediným závazkem spisovatele je jazyk, jímž píše, a jeho svědomí.) Cenu v oblasti umění získal za tento rok Luis Buñuel.

Paz připravuje další knihu esejů s pracovním názvem *In/meditaciones* (Blízkosti). Až v roce 1979 konečně vydává *Poemas*, na které měl smlouvu ze Seix Barral už z roku 1976. Několikrát je požádán o veřejné čtení z *Poemas* (Básně), které doprovází vlastními komentáři, jež pak publikuje v časopise *Camp de l'Arpa* (Pole harfy) jako „Los pasos contados“ (Sečtené kroky). Gimferrer vydává *Radicalidades* (Radikálnosti). Paz dostává cenu El Águila de Oro de Niza (Zlatý orel z Nizy) a kvůli tomu cestuje do Evropy a přitom nezapomene na návštěvu Barcelony a Gimferrera s manželkou. V tomto roce se Paz setká v USA s Dalajlamou, jemuž se na rozdíl od jiných představitelů náboženství, hluboce obdivuje.

⁴⁸ Paz, O. *MP*. s. 164.

3.4. Osmdesátá a devadesátá léta

V roce 1980 se v Mexiku koná Encuentro de Escritores. Přijíždí řada španělských autorů jako např. Camilo José Cela, zatímco domácí účast je velice omezená. Paz vyjadřuje znechucení z tohoto setkání, protože prý byla slyšet jen „zarzuela literaria hispánica“ (literární hispánská zarzuela, opereta). Příjemným zpestřením byla pro něho výstava Miróa. Je zajímavé, že Gimferrer se podobných akcí neúčastní, pravděpodobně z finančních důvodů. Vydává ovšem *Lecturas de Octavio Paz* (Čtení O. P.). Za toto dílo získává cenu Anagrama (název vydavatelství) za esej.

Dalším společným projektem obou autorů má být vydání časopiseckých rozhovorů s O. Pazem. Je tu nabídka vydání v novém mexickém nakladatelství Marcha, ale Paz chce počkat ještě na reakci Seix Barral. Roku 1982 už existuje pracovní název *Conversaciones con O. Paz* (Rozhovory s O. P.) a zatím se přípravou zabývá Pazův univerzitní kolega Hugo Verani. Dílo vychází v roce 1983 jako *Pasión crítica* (Kritická vášeň).

V roce 1981 vydává Gimferrer soubor několika sbírek *Mirall, espai, aparicions* (Zrcadlo, prostor, zjevení). Většina básní už je Pazovi známá. Reaguje na sbírku *Como un epílogo* (Jako závěr, 1980), kterou ještě nečetl. Dokonce píše, že by chtěl být autorem verše básně „Arte poética“ (Básnické umění): „Algo más que el don de síntesis: ver en la luz el tránsito de la luz.“⁴⁹ (Je to něco víc než jen schopnost syntézy: je to schopnost vidět ve světle průnik světla.) Samozřejmě chce také hned uveřejnit článek na toto téma ve *Vueltě*.

V roce 1981 dokončuje Paz studii o Sor Juaně. Byl to dlouhý projekt, na kterém pracoval dlouhou dobu s přestávkami, jednou až tříletou. Konečné vydání je pak svěřeno Seix Barral a zvláště pro Mexiko Fondo de Cultura Económica (Fondu ekonomické kultury). Rovněž se zvažuje titul: *Sor Juana Inés de la Cruz. Su tiempo, su vida, su obra*. (S. J. I. C. její doba, život a dílo) nebo *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (S. J. I. C. a úklady víry). Kniha pod druhým zmiňovaným názvem vychází v září roku 1982. Paz je zklamán politickým vývojem v Mexiku, ekonomickou krizí, která způsobuje, že se k němu obtížně dostávají honoráře. Sám říká, že vydat v této době knihu je napůl hrdinství a napůl šílenství. Pochybuje i o zájmu o právě vydanou Sor Juanu. Tento strach se brzy rozplývá, neboť během roku je první vydání rozebráno a přistoupí se ihned ke druhému vydání. Ve *Vueltě* je na pokračování vydáván Gimferrerův *Dietario* (Deník). Gimferrer se také rozhodne zvládnout

⁴⁹ Paz, O. *MP*. s. 215.

angličtinu a přečíst všechnu poezii tohoto jazyka za tři roky. Velkorysý plán dodrží jen částečně, naučí se anglicky. Roku 1983 vychází Gimferrerův román *Fortuny* (Rodina Fortuny). Recenze na knihu s ukázkami se opět publikuje ve *Vuelte*, ve vydání k sedmým narozeninám časopisu. Paz usilovně pracuje na vydání esejí, které dělí na část o politice (*Tiempo nublado*, Zamračená doba), sociálních tématech a rozdílných osobnostech (*Al paso*, Na pochodu), umění a literatuře (*Sombras de obras*, Stíny děl, což je citát Démokrita). Všechny tři díly vycházejí postupně téhož roku v Seix Barral. Zároveň vyjadřuje touhu, že by chtěl konečně něco napsat o Gimferrerově poezii. Později naznačuje titul *Itinerario poético* (Básnický itinerář). Také se objevuje nápad na další Pazovu antologii.

Koncem roku 1984 se Paz se ženou vydává na orientální cestu po Thajsku, Japonsku a Indii a píše na pohlednici: „Este viaje ha sido como leer la nueva ficción, no escrita aún, del poeta Pere Gimferrer.“⁵⁰ (Tato cesta byla jako četba nového příběhu, ještě nenapsaného, básníka Pera Gimferrera.) Samozřejmě popisuje Paz každodenní život těchto zemí a soustředí se na architekturu. V Japonsku pak pocítuje, že literatura této země je neprávem opomíjena, a proto se chystá po návratu věnovat jí jedno vydání *Vuelty*. Doma jej pak očekává rozčarování z politické situace, je neustále středem kritiky politiků, zatímco v Japonsku byl oceňován domácími i krajany.

Rok 1985 se točí kolem Gimferrerovy kandidatury do Španělské královské akademie, na což Paz reaguje: „Es curioso: cuando yo era muchacho era casi un deshonor, para un poeta, ser académico.“⁵¹ (Je to zvláštní: Když jsem byl mladý, byla to skoro ostuda pro básníka, stát se akademikem.) Gimferrer je úspěšný a jeho proslov je publikován ve *Vuelte*. Píše sbírku *El vendaval* (Smršť, vyšla až 1989) a druhý díl *Dietaria*, *Segon dietario* (Druhý deník). Pro členy mexického Círculo de lectores (Kruh čtenářů) je vydána antologie Pazovy poezie s Gimferrerovým komentářem pod názvem *Prueba del nieve* (Zkouška sněhem). Pazovi se Gimferrova esej velmi líbí: „Es una reflexión vasta y profunda sobre la poética del instante. Poética y metafísica. El instante: la otra cara de la eternidad, la única que nosotros mortales, podemos ver.“⁵² (Je to rozsáhlá a hluboká reflexe o poezii okamžiku, o poetice a metafyzice. Okamžik: je druhá tvář věčnosti, jediná, kterou my smrtelníci můžeme vidět.) Roku 1985 zasáhlo Mexiko zemětřesení. Pazovo obydlí bylo poničeno, ale Paz s jistým optimismem komentuje, jak strach zapůsobil na lidi a vyvolal v nich ochotu pomáhat. Pro Gimferrera je tento rok nesmírně plodný vydává i

⁵⁰ Paz, O. *MP*. s. 269.

⁵¹ Paz, O. *MP*. s. 282.

⁵² Paz, O. *MP*. s. 290.

sbírku esejů *Los raros* (Výjimeční). Paz knihu hodnotí jako svižnou, svěží, jasnou i překvapivou.

V roce 1987 se spisovatelé letmo setkají v Madridu. Setkání na oba jako vždy velmi zapůsobí a Paz v následujícím dopise píše: „No es que la amistad sea un género poético, sino que la poesía es una forma de amistad. La poesía: el acuerdo, el acorde.“⁵³ (Není to tak, že by přátelství bylo druhem poezie, ale poezie je druhem přátelství. Poezie: souhra, souzvuk.) Gimferrer dokončuje eseje *Cine y literatura* (Film a literatura). Paz připravuje vydání prvních literárních pokusů pod názvem *Primeras letras* (První texty), k němuž dojde v říjnu 1988. Vychází reedice *Los hijos del limo* (Děti bahna) a Pazovi připadá aktuálnější než v době, kdy knihu napsal. Podle něho souzní se současnou módou, postmodernou. Do tisku má brzy přijít sbírka *Árbol adentro* (Hlas stromu), již tvořil několik let. Paz v dopisech poslal Gimferrerovi několik básní. Koncem 80. let se také v korespondenci přetřásají návrhy na Nobelovu cenu za literaturu. Paz se dostává do ostrého sporu s dalším kandidátem Carlosem Fuentesem, který vrcholí v časopise *Vuelta*. Paz se vyjadřuje, že pro něho Nobelova cena neznamena slávu a že pro její získání nehodlá hnout prstem. Naopak po obdržení dopisu od neznámé skandinávské obdivovatelky, říká: „El verdadero y único premio del escritor son sus amigos desconocidos.“⁵⁴ (Skutečným a jediným oceněním spisovatele jsou jeho neznámí přátelé.)

První dopis z roku 1989 začíná Paz úvahou o číslech, která vychází z jeho zájmu o numerologii. Komentuje kompletnost devítek (tři krát tři) a naopak necelistvost osmičky. Pazovou inspirací je Pythagorovo pojetí čísel a jeho vliv na literaturu, především Danta. Paz se snaží v některých básních o vytvoření číselné opozice nebo symetrie jako např. v knihách *Piedra de sol* (Sluneční kámen), *Homenaje y profanaciones* (Pocta a zneuctění), *Blanco* (Prázdnost). Čísla dokonce nazývá mentálním lešením, které naplňuje naše vnímání, pomůckou našeho zraku.

Gimferrer y Paz reagují na svou tvorbu v mnoha kritikách, recenzích, komentářích a esejích, z nichž ovšem mnohé jsou neustálým přepracováním již napsaného. V roce 1990 vydává Paz soubor esejů *Poesía y fin de siglo* (Poezie a konec století), v jejíž první části „Poesía y modernidad“ (Poezie a modernost), v první kapitole „Los pocos y los muchos“ (Někteří a mnozí), se věnuje Gimferrerově esejí „La poesía y el libro“ (Poezie a kniha). Gimferrer zase píše o Pazovi v časopise *América* k 500. výročí objevení Ameriky, pak se článek proměnil v prolog k Pazovu dílu vydaném v roce 1993. V roce 1991 je na světě další

⁵³ Paz, O. *MP*. s. 303.

⁵⁴ Paz, O. *MP*. s. 378.

předmluva tentokrát k *Retrato de Octavio Paz* (Portrét O. P.) vydaném pro Círculo de Lectores (Kruh čtenářů). V den úmrtí O. P. vydalo ABC úryvek. V Seix Barral publikuje Paz téhož roku *Convergencias* (Shoda názorů). 27. prosince se spisovatelé opět setkávají, tentokrát v Madridu. Roku 1993 je vydáno v Seix Barral další Pazovo dílo *La llama doble* (Dvojitý plamen).

V roce 1994 se v Pazových dopisech často objevuje myšlenka na smrt. Píše, že život je pro něho maskou smrti, narozeniny jej nechávají lhostejným. Přesto život miluje. Upíná se k buddhismu, k životu jako měřítku hodnot, ke střední cestě a vzpomíná na buddhistické svatostánky zdobené erotickými motivy. Ostatně podobné myšlenky jej provázely celý život, nyní jsou však vystupňovány jeho zdravotním stavem a svou frekvencí v dopisech se stávají hlavním tématem. Téhož roku se Paz podrobuje srdeční operaci.

Roku 1995 vydává Paz v Seix Barral *Vislumbres de India* (Záblesk Indie) a Gimferrer komentuje momentální zájem Španělů o tuto zemi. Jedná se o sérii textů o náboženství, kastách, jazycích, dějinách filozofie a estetiky. Téhož roku navrhuje Paz Gimferrera na Premio Príncipe de Asturias (Cenu prince asturského). Je to jakýsi poslední společný počít obou autorů.

4. Literárněvědné informace a jejich interpretace

4.1. Pojetí básnického díla a poezie

Literatura je podle Paze společenstvím uvnitř společnosti, které je tvořeno díly a jejich čtenáři. Gimferrer mluví o personifikované Poezii v *Segon dietari* (Druhém deníku). Je to panenská múza s bělostnou čistou tváří. Je oblečená do hedvábné tuniky s purpurovým pásem. Spolu s bohy popíjí v nebeských výšinách ambrózií. Hraje na lyru a její hra uvrhne všechny do vytržení, do okamžiku, kdy se zastavil čas. Je to chvíle absolutní harmonie. Uvidíme, že Pazova charakteristika básnického díla a poezie není nikterak vzdálena této vzletné definici. Poezie je přirozenou formou vyjadřování a všemocnou silou, která odhaluje a mění svět a zároveň vnitřně osvobozuje básníka. Poezie a báseň není pro Paze vždy totéž. Ne každá báseň totiž obsahuje poezii. Naproti tomu existuje poezie bez básní. Najdeme ji v krajině, lidech či skutečích. V souladu s Aristotelem Paz upozorňuje, že poezií je i výtvarné umění, hudba a tanec. Skutečnou poetickou báseň Paz definuje jako: „un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal“⁵⁵ (ulita, v níž rezonuje hudba světa, a metra a rýmy jsou jenom souvstažnosti a ozvěny vesmírné harmonie). Pouze v básni se však poezie dokáže plně vyjevit. V tomto Pazově pojetí je tedy báseň slovním organismem, z něhož emanuje poezie. Báseň je tedy artefakt a poezie je proces, který může vést k jejímu uskutečnění. Báseň je setkáním poezie a člověka. Pokud je básník aktivním činitelem básně, vytváří skutečné dílo. Báseň může vzniknout i náhodou, ovšem tehdy se skutečným výtvořem nestává. Základem básnické činnosti je inspirace, která je výzvou k odhalení básníkovy nitra a splývá tak s lidským bytím. Básník se musí odtrhnout od vnějšího světa a vytváří svět nový, pojmenovává novou realitu. Básníka tedy přitahuje tajemná síla inspirace, kterou má „proměnit ve vedení vysokého napětí a umožnit výboj obrazů“⁵⁶. I když k inspiraci dochází mimovolně, Paz klade důraz na aktivní účast básníka při tvorbě. Obdobně je pojatý vztah básně a poezie u C. Bousoña ve strukturalistickém díle *Teoría de la expresión poética* (Teorie básnického projevu). Báseň je pro něho nejvyšším stupněm poezie, básnického vyjádření. Dosud zmiňovanými tezemi Paz navazuje do jisté míry na Romana Jakobsona a jeho strukturalistické pojetí poezie. Jakobson rovněž deklaruje, že ne každý verš je poezií a naopak a jako příklad nebásnické poezie uvádí Máchův deník. Zároveň pochybuje, zda je poezie výsledkem vědomého či nevědomého výběru prostředků. Nakonec pokládá za hlavní motor poezie intuici, tedy podprahové vědomí v tvůrčí práci. Podobně Emil Staiger

⁵⁵ Paz, O. *AL*. s. 13.

⁵⁶ Paz, O. *Luk a lyra*. Praha: Odeon, 1992. s. 149. (dále LL)

v *Základních pojmech poetiky* hlásá, že báseň je básníkovi vnuknuta, básní tedy bezděčně, bezprostředně. Paz pravděpodobně navazuje na T. S. Eliota a jeho eseje, česky vyšly pod názvem *O básnictví a básnících*, v nichž se píše, že poezie není výlevem emocí, ale únikem od emocí, že psaní poezie je vědomou a záměrnou činností. Zároveň i Eliot přiznává, že u něho tvůrčí akt začíná interakcí „temného impulsu“, tvůrčího zárodku, jazyka a zásoby slov. Tedy počátek tvoření je bezděčným impulzem, ale dále navazuje promyšlená činnost. Eliot je navíc známý svým až dělnickým způsobem neustálé revize děl. Je zajímavé, že v protikladu k požadavku promyšlenosti, přesnosti a výstižnosti poezie píše Paz 21. října 1975 Gimferrerovi a představuje mu tvůrčí metodu, jakou použil při psaní básně „Pasado en claro“ (Jasně prožito). Začal psát bez konkrétní představy tématu. Inspirací k dalšímu psaní bylo vždy to, co napsal předtím. Ovšem nejednalo se o automatické psaní, které Paz do jisté míry odsuzuje, neboť tento typ psaní podle něho napadá hodnotu práce básníka a zároveň zahrnuje vůli básníka nezasahovat do tvůrčího aktu. Podobný systém také zvolil u psaní „Piedra de sol“ (Sluneční kámen). Tvůrčí akt komentuje také u příležitosti udělení Cervantesovy ceny v roce 1981: „Los poetas dicen la verdad cuando dicen que, al comenzar a escribir un poema, no saben lo que van a decir. Escribimos para decir lo no dicho, y para saberlo.“⁵⁷ (Básníci říkají pravdu, když tvrdí, že na začátku psaní básně nevědí, co sdělí. Píšeme, abychom vyjádřili nevyřčené a abychom to věděli.) Podle Gimferrera tvoří básník nový svět, novou skutečnost, která má svou logiku. Proto nás také neudiví, když básník říká, že voda je křišťálem. Vytváří novou estetickou pravdu, která si podřídila pravdu běžného života. Podle Paze tak vznikne pomocí slov básnický obraz, který je významem básně. Volba slov má usnadnit vizualizaci básně. Obraz není sám o sobě vysvětlením smyslu básně, ale je pozvánkou k jeho prožití a pochopení. Gimferrer také cituje Goetha a říká, že „básník je člověk, který myslí v obrazech“⁵⁸. Prostřednictvím věty, která má určitý rytmus, vzniká obraz a ten je klíčem k lidskému bytí. „La experiencia poética abre las fuentes del ser.“⁵⁹ (Básnická zkušenost otvírá prameny bytí.) Ovšem toto otvírání se děje právě jen v okamžiku četby. Může být opakováno pouze další četbou. Paz radí ve sbírce *Libertad bajo palabra* (Svoboda na čestné slovo) v básni „La palabras“ (Slova), jak se porvat se slovy a vytvořit báseň: „Dales la vuelta,/ cógelas del rabo (chillen putas)/ azótalas,/ dales azúcar en la boca a las rejegas,/ ínflalas, globos, pínchalas,/ sórbeles sangre y tuétanos,/ sécalas,/ cápalas,/ písalas, gallo galante,/ tuércelos el gazzate, cocinero,/ desplúmalas/

⁵⁷ Ullacia, M. „Poesía, pintura, música, etcétera.“ In: *Octavio Paz: Premio de Literatura en Lengua Castellana „Miguel de Cervantes“ 1981*. Barcelona: Anthropos; Madrid: Ministerio de Cultura, 1990. (dále PPM)

⁵⁸ Gimferrer, P. *Dietario*. Barcelona: Seix Barral, 1981, s. 222.

⁵⁹ Paz, O. *AL*. s. 155.

destrípalas, toro,/ buey, arrástralas,/ hazlas poeta,/ haz que se traguen todas sus palabras.“⁶⁰ (Převrat je,/ chytni je za ocas (křičí mrchy),/ šlehni je bičem,/ dej jim do úst cukr těm krotkým krávám,/ nafoukni je, balónky, propíchni je,/ vysaj jim krev a morek,/ vysuš je,/ vykastruj je,/ pošlapej je, galantní kohoute,/ zakruť jim krkem, kuchaři,/ oškubej je,/ vykucej je, býku,/ vole, uvláčeť je,/ dodělej je básníku, / donuť je shlnout všechna jejich slova.)

Paz oproti Jakobsonovi boří zásady třídění poezie na žánry a každý básnický projev považuje za jedinečný, neopakovatelný. Neakceptuje ani žádný z literárněvědných postupů rozboru básně, protože stejně žádný neodhalí její niternou podstatu. Oproti tomu Jakobson pokládá za zásadní fonologický rozbor básně. Paz spolu s Jakobsonem uznává básnické dobové styly, za jejich původce považuje výjimečné básníky, kteří se stali vzory a začali být napodobováni. Básnickou ambicí však má být vymanění ze stylu, což ovšem přináší nový styl a nové následovníky. Jakobson také mluví o důležitosti distinktivních rysů básně, které odlišují báseň od dobových poetických norem. Můžeme soudit, že Paz strukturalistické teze dobře znal a částečně se jimi inspiroval. O Jakobsonovi se v korespondenci s Gimferrerem často zmiňuje. O rozboru básní píše také T. S. Eliot. V jeho podání nemůže být význam básně nikdy vyčerpán a odhalen. V každé poezii je něco nevysvětlitelného, což je právě nejdůležitější bod této poezie. Jako ozvěna těchto názorů se jeví i Pazova tvrzení, když mluví o nespoutitelném smyslu slov a o roli tajemství v poezii, které v nás vyvolává úžas, údiv, radost i strach, tedy spíše náladu než konkrátní vjem. Zároveň básník psaním poezie vyjadřuje touhu po nemožném. V Eliotově pojetí se básníci mají učit psát prostřednictvím analýzy slavných autorů. V básnickém díle dokonce máme cítit inspirační zdroje, podobně jako v každém člověku rozeznáváme dědičné znaky. Ovšem při zkoumání básnického díla se máme oprostít od jeho doby a soustředit se na přímý kontakt s poezií.

Báseň je pro Paze fonetickou a duchovní skutečností, tvořenou čísly a poměry. Je to společenský produkt, který vyvěrá z historie lidstva a zároveň ji překračuje, neustále se ztělesňuje a opakuje. Paz doporučuje, aby se básník k dílu po vytvoření nevracel a ponechal je svému životu jako svébytný organismus, který ze spánku vytrhne až čtenář. Báseň totiž není jen slovní skutečností, je i činností. Báseň je nedokončeným dílem, které se oživuje a dotváří ve styku se čtenářem nebo posluchačem. Jedná se o cyklus, jímž je vyvolávána poezie. Určité duševní naladění čtenáře, sympatie s dílem, se pak mění v pochopení. Báseň ovšem musí mít stimulující prvky očekávající čtenářovu odpověď. V jednom z dopisů Paz dodává, jak silnou moc má na vnímání básně opakované čtení různými čtenáři: „La poesía no es una flor, no es

⁶⁰ Paz, O. *LBP*. s. 69.

animal ni vegetal, tampoco es mineral: cambia en cada lectura“⁶¹. (Poezie není květem, zvířetem, živočichem, ani horninou: mění se při každé četbě.) Toto tvrzení jistě ještě více podpořilo Pazovo pojetí poezie jako neustálé proměny, metamorfózy. Autor básně je trochu zvláštním druhem čtenáře, který nemůže být zároveň soudcem. Podle Paze nás literatura nechává spatřit jiný břeh skutečnosti, má být pro čtenáře zážitkem. V básni hledáme něco, co je v nás, znovu vytváříme báseň při každé četbě. I když tak Paz často činí, básně, hlavně ty vlastní, nemají být vysvětlovány.: „Es un pecado explicar un poema.“⁶² (Je to hřích vysvětlovat báseň.) Podle Eliota má být poezie zdrojem potěšení pro čtenáře, má zjemňovat jeho senzibilitu a rozšiřovat vědomí, cílem čtenáře je pochopení poezie, nikoli její vysvětlení. Ono porozumění poezie se pak projevuje jako vzrušení při četbě. Pokud na čtenáře poezie takto nezapůsobí, nemá vlastně význam. Ve shodě s tímto názorem se vyjadřuje také Bousoño: „La poesía debe darnos la impresión.“⁶³ (Poezie v nás má vyvolat prožitek.). Dále Bousoño mluví o estetickém požitku z poezie, který se projevuje jako přenos dojmu z pocitu. Podle Gimferrera je četba básně uvědomění si okamžiku, protože tato četba je částí našeho života. Probouzíme se tedy čtením a odhalujeme jedinečnost okamžiku. Gimferrer říká, že při psaní pro něho čtenář nemá význam. Předpokládá, že báseň dnes neosloví příliš velké publikum, ale takovým nadějným čtenářem je anonymní adolescent, který dokáže projevit nadšení pro četbu podobně jako ji on sám jevil v mládí. Aby báseň přežila, nestačí jen četba a rozbor básně pedagogy a studenty na akademické půdě. Gimferrer také konstatuje, že počet čtenářů jej příliš nezajímá, protože nikdy nežil z příjmů z literatury.

V próze *El mono gramático* (Opičák gramatik) Paz píše: „Todos los poemas dicen lo mismo y cada poema es único.“⁶⁴ (Všechny básně říkají totéž a každá báseň je jedinečná). Na první pohled se zdá, že si tato věta protirečí, ale Gimferrer ji vysvětluje v *Lecturas de O. P.* (Čtení O. P.): „Cada texto es, en la escala que le es propia, parte de un solo texto amplio. Los poetas mayores son autores de un solo y vasto poema. (Každý text je v určité míře, která je mu vlastní, část jednoho dlouhého textu. Velcí básníci jsou autory jediné rozsáhlé básně.) Neznamená to tedy, že by se autor neustále opakoval, ale rozvíjí se v určité nepřetržité linii, pokračuje v započatém díle, jehož každá část přináší něco nového.“

Paz i Gimferrer začali tvořit na hranici různých myšlenkových období, čekal je tedy jakýsi nový začátek. Právě to způsobilo, že Gimferrer na rozdíl od Paze vnímá avantgardu už

⁶¹ Paz, O. *MP*. s. 200.

⁶² Ulacia, M. *PPM*. s. 65.

⁶³ Bousoño, C. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1970. s. 19.

⁶⁴ Paz, O. *El mono gramático*. Barcelona/México: Seix Barral, 1974. s. 109.

s jistým odstupem a snad i úsměvem, ironií. Paz komentuje u Gimferrera jeho ironii zastoupenou poprvé v *Tres poemas* (Tři básně, 1967): „Los años que separan tu evolución poética de la mía introducen una diferencia capital: la ironía.“⁶⁵ (Roky, které oddělují tvůj básnický vývoj od mého, znamenají jeden podstatný rozdíl, ironii.) Zároveň se tak odlišují *Tres poemas* od sbírky *Arde el mar* (Hoří moře), ve které Paz nachází velké zalíbení. Paz nalézá tři moderní poezie 20. století: první, která překračuje symbolismus (Pound, Eliot, Cernuda, Borges), druhá, jež hledá sloučení vášně a pravidelnosti (Paz) a třetí, nazvanou ironickým entusiasmem (Gimferrer). Třetí definuje jako poezii, která ví, že zůstat v tajnosti neznámá znát tajemství, ale: „sabe el saber secreto.“⁶⁶ (Ví, že tajemství existuje.) Poznání, že existuje tajemství, je tajemstvím, které se neříká.

Jedním z formálních rysů Pazovy i Gimferrerovy poezie je záliba v rozsáhlých básnických textech, které nejsou sbírkami, třebaže jsou mnohdy rozděleny do menších oddílů. V Gimferrerově díle reprezentuje takové básně „L'espai desert“ (Pustý prostor), „Mascarada“ (Maškaráda) či „La muerte en Beverly Hills“ (Smrt v B. H.). U Paze se mezi delší útvary řadí „Piedra de sol“ (Sluneční kámen), „Blanco“ (Prázdnost) nebo „Pasado en claro“ (Jasně prožito). Nemůžeme však zapomenout, že oba píší středně dlouhé i kratší útvary např. haiku. Podle Paze má těch středně dlouhých každý autor nejvíce. Středně dlouhou báseň definuje ve shodě s Poem jako útvar, který nepřekračuje padesát řádků.

⁶⁵ Paz, O. *MP*. s. 391.

⁶⁶ Paz, O. *MP*. s. 391.

4.2. Poezie a jazyk, básnický subjekt

Velkým tématem je pro Paze i Gimferrera jazyk a jeho vztah ke skutečnosti a k bytí. Paz se jím zabývá např. ve sbírce esejů *Luk a lyra* nebo v próze *Opičák gramatik*, Gimferrer např. v knize *Radicalidades* (Radikálnosti). Podle Gimferrera se básníci snaží stvořit krásu prostřednictvím slova a tyto jazykové objekty obhajují samy sebe svou existencí. Poezie je druhem komunikace. Paz říká, že jazyk nelze oddělit od člověka, od života, a tedy ani od poezie. „No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento.: lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla.“⁶⁷ (Neexistuje myšlení bez jazyka, ani objekt poznání: první, co člověk udělá tváří v tvář neznámé skutečnosti, je, že ji pojmenuje, pokřtí.) Podle Gimferrera je jazyk nadčasovým stvořitelem světa, skutečnosti, on zapřičiňuje existenci věcí. Paz také tvrdí, že člověk je stvořen až ve chvíli, kdy vzniká jazyk. Člověk je člověkem díky jazyku. Můžeme zde najít paralelu s pojetím jazyka a poezie R. Jakobsona. Ve sbírce studií *Poetická funkce* cituje Ransomovu definici: „Poezie je druhem jazyka.“ Básnické dílo je pro Jakobsona především jazykovým sdělením, jehož dominantou je estetická funkce. S tímto názorem se zcela ztotožňuje i Bousoňo, který mluví o komunikativní a estetické funkci poezie. Podle Jakobsona, i Paze jazykověda stojí v čele věd o člověku a studium poezie je její logickou součástí. Můžeme citovat Paze: „El lenguaje es poesía en estado natural“⁶⁸ (Jazyk je poezie v surovém stavu.) Každé slovo je chápáno jako potenciální metafora, je magickým předmětem, který se dokáže proměnit v něco jiného. Když se pak vrátíme k Jakobsonovi, najdeme u něho zmínku o síle poetické funkce, která způsobuje, že automaticky nepřirazujeme znak a předmět a významy slov tak nabývají zvláštní váhy a hodnoty. Bousoňo soudí, že jazyk sám o sobě má určitou poetickou dispozici. Jazyk podle Paze „tiende a cristalizar en metáforas“⁶⁹ (má sklon kristalizovat v metaforu). Vytváří poetická slova, která však sama o sobě ještě nejsou básní. Existují v řeči. Jsou jakousi „časovanou bombou“, která může promluvit v básni. Báseň je „una tentativa por trascender el idioma“⁷⁰ (pokus přesáhnout jazyk). Slova se nerodí v mysli básníka, jsou všude kolem a básník je sdružuje a propojuje. Slovům zároveň slouží a navrácí jim jejich původní přirozenost. Báseň je totiž jazyk v napětí a jazyk se tak očišťuje a získává přirozenou podobu. Báseň oživuje slova. Těmito tvrzeními se Paz velmi blíží Eliotovi, který deklaruje, že velcí mistři jazyka by měli

⁶⁷ Paz, O. *AL.* s. 30.

⁶⁸ Paz, O. *AL.* s. 34.

⁶⁹ Paz, O. *AL.* s. 35.

⁷⁰ Paz, O. *AL.* s. 36.

být jeho velkými služebníky. Mají tedy jazyk kultivovat, rozvíjet, obohacovat a hledat jeho smysl, v žádném případě nesmějí jazyk destruovat. Paz a Gimferrer však přesahují dosud zmiňované vědce. Význam básně, který báseň vyjadřuje slovy, je dán jazykem, ale je především uložen ještě hlouběji než jazyk. Základní jednotkou pro Paze není v básni slovo, ale básnická věta, uzavřený a neoddělitelný shluk slov, který je řízen rytmem. Rytmus dává jazyku čarovnou sílu, již se báseň odlišuje od jiných literárních forem. Třebaže Jakobson přímo nejmenuje rytmus, zmiňuje se o důležitosti intonační ucelenosti verše, jež má být poetickou dominantou. E. Staiger v souladu s Pazem uvádí rytmus jako stěžejní prvek poezie a podkládá svou tezi myšlenkou, že poezie byla ve svém počátku především zpívaná a slova básně nemusí mít logický, ale melodický sled. Paz soudí, že poezie se zrodila ve svazku s hudbou, ale touto hudbou je slovo, nemyslí tedy na zpěvnost v hudebním pojetí. Poezie je podle Paze spojena s náboženstvím a vyvíjela se z obřadních zařikávacích rituálů. V životě je mnoho situací, které se vymykají logice. (Najdeme paralelu i u Bousoña, který říká, že poezie není logická pro čtenáře, ani pro básníka.) Řeč je podle Paze mýtem. Okamžik promluvy je návratem k tomu, co bylo řečeno. Jazyk je pak struktura, která se zpřítomňuje pokaždé, když promlouváme. Dává možnost řeči se uskutečnit. Jazyk má historickou podobu určitého národa a zároveň je nadčasový. Stejně tak báseň je dobovým produktem, ale také tento čas překračuje, je časem celých dějin, je dokonce dřívější než dějiny. Gimferrer ve studii *Rimbaud y nosotros* (Rimbaud a my) mluví ve shodě s Pazem o básnickém jazyce, jenž ztrácí logiku, a tato logika je nahrazena logikou zvukovou a jejích asociací. Poezie je založena na analogii, takovým analogickým označením je metafora, která umožňuje poznávat svět. Paz řadí poezii do sféry, která se odehrává v posvátném světě magie. Básník je kouzelníkem. Magičnost upevňuje rytmus, který je tak znovu probuzeným mýtem. Paz sice mluví o společném východisku poezie a náboženství, jejich cesty se však záhy oddělily. Pro Paze náboženství představuje nedostatečné bytí člověka, dělá z pozemského života utrpení a odpykání viny, znevažuje život a zabíjí smrt. „La misión del poeta es restablecer la palabra original, desviada por los sacerdotes y los filósofos.“⁷¹ (Posláním básníka je navíc obnovit původní slovo, svedené z cesty kněžími a filozofy.) Básníkovo slovo je původní a dřívější než bible a evangelia. Staiger také ve shodě s Pazem mluví o tvůrčím básnickém postupu jako o magické tajemné činnosti. O poezii a její nábožensko-magické funkci, jak v historii, tak v současnosti se vyjadřuje i Eliot. Zároveň tento autor podotýká, že hudebnost poezie se týká významu i zvuku. Básník prý může získat mnoho studiem hudby, při kterém si vytříbí smysl pro rytmus.

⁷¹ Paz, O. *AL*. s. 237.

Hudebnost poezie, tedy melodičnost zvuková i lexikální, navíc způsobuje omámení smyslů a navození snu. Proto je podle Eliota nesmírně důležité vnímat poezii jako poslechový zážitek.

Podle Paze má jazyk historickou podobu formovanou určitým národem a zároveň je nadčasový. Stejně tak báseň je dobovým produktem, ale také tento čas překračuje, je časem celých dějin, je dokonce dřívější než dějiny. Moderní básník vychází z jazyka společnosti, ale tento jazyk povznáší, povyšuje, stejně jako si nepřisvojuje hodnoty současné civilizace. To znamená, že poezií nezasahuje lid, ale jedince a skupiny. Stejný názor zastává i Eliot. Básník píše jen pro omezenou čtenářskou obec. Poezie má vycházet z běžného každodenního jazyka, který používáme a kterému nasloucháme. Má udržet kontakt s proměňující se mluvou. Ovšem poezie není stejná jako řeč, má však nezastupitelný vztah k soudobé řeči. Eliot definuje tento vztah následujícím způsobem, jež vyjadřuje ústy čtenáře: „Takto bych mluvil, kdybych se uměl vyjádřit básní.“⁷² Celý proces lze vysledovat u Shakespeara. Nejdříve jazyk přizpůsobil hovorové řeči, a pak jej kultivoval. Když Paz studoval ve čtyřicátých letech Eliotovo dílo, začal si více všimnout hovorového jazyka, jazyka města, který se tak přenesl do jeho díla. Jak už jsme se zmínili ve druhé kapitole, kontakt s hovorovým jazykem je vlastní i generaci Nejnovějších a Gimferrerovi samozřejmě také. Nejnovější se tak snaží oddělit od předchozí generace. Paz s uznáním hodnotí, že u Gimferrera je jazyk předmětem ustavičné každodenní revize, zatímco jiní španělští básníci se prý vyznačují jeho pasivním přijetím. Vítá tedy Gimferrerovu novou slovní invenci pro označení světa, tedy něco zatím nevyřčeného. Pazova i Gimferrerova básnická slovní zásoba je jistě výsledkem pečlivého výběru. Tato erudovaná volba lexika je tedy jedním z nejvýraznějších prvků poezie obou autorů. Paz chválí Gimferrerův entuziasmus, vidí ve sbírce *Arde el mar* (Hoří moře) konečně novou španělskou poezii, skutečně aktuální s jazykem současnosti. Zatímco jiné soudobé španělské autory vnímá jako nositele deskriptivismu, didaktického pojetí a nostalgie 19. století. Gimferrerův jazyk zahrnuje elipsy, vyšinutí z vazby, sřídání registrů, vytváří variace promluv, je hrou hlasů, masek, perspektiv mluvčího a mluvčí se navíc střídají. Gimferrer si všimá v prvním článku o Pazovi s názvem „El testimonio de Octavio Paz“ (Svědectví o Octaviu Pazovi) jeho způsobu práce s jazykem, který vyzařuje jednotu autorova stylu a zároveň nikdy není uniformní. Nepokládá Paze za autora několika vydařených básní, ale za velikána komplexního díla, které je třeba studovat vcelku. Přitom není na rozdíl od jiných autorů zahleděný do svého vlastního psaní tak, aby se poezie stala hlavním tématem jeho básní. Pazova poezie je pestrá škálou témat, ale zároveň je jednotná při hledání výrazu moderního člověka. Gimferrer

⁷² Eliot, T. S. *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, 1991, s. 44. (dále OBB)

oceňuje Pazovu míru sebekritičnosti jako způsobu dovršení plnosti lidské bytosti. Když Gimferrer komentuje v *Lecturas de O. P.* (Čtení O. P.) báseň „Blanco” (Prázdnost), vyjadřuje, že svět je složený ze slov. Svět je třeba znovu pojmenovat. Teprve tímto pojmenováním se z něj stává skutečnost.

Gimferrer se svěřuje Pazovi s příklonem k „objektivní poezii“, která neobsahuje básnické já, ale tkví v pojmenování věcí a situací básní. Jedná se o ozvěnu Eliotova názoru, který soudí, že poezie není vyjádřením básnického já, ale naopak únikem od něho. Poezie má být neosobní. Podobný názor najdeme i u Bousoña. Poezie má být odosobněná ve shodě s tradicí započatou Baudelairem a Mallarmém. Podle Paze je báseň slovní předmět nezávislý na básnickém já, je neosobní. Básnickovy city a úmysly jsou však závislé na jazyce. Jazyk je přitom objektivní skutečností. Báseň sama jako slovní předmět se v subjekt transformuje až v procesu četby, jehož součástí je čtenářova zkušenost. To znamená, že se nerovná to, co píše básník, a to, co vnímá čtenář. Básnické já je podle Gimferrera v nulovém okamžiku, je to já lhostejné, já před já, já bez já. Od Joana Ferraté přebírá pojem „el personaje fantasmal del escritor“⁷³ (spisovatel jako postava – přízrak). Ten, kdo mluví v literárním textu, není já, ale promítnutí já. Tím se také Gimferrer odlišuje od současníků, navazuje na surrealismus a souzní s Pazem, který komentuje přílišný příklon španělské poezie k subjektivismu, jenž má za následek sentimentalitu, nejasnost a slovní rozplizlost. Tito „subjektivní“ básníci se cítí vlastníky jazyka a nechápou jeho neosobnost, a tedy i základní princip moderní poezie. Je zajímavé, že s výměnou španělštiny za katalánštinu dochází u Gimferrera i ke změně básnického já: „Aunque escribía en primera persona, era otro quien hablaba y no yo mismo... ahora, con el catalán, he hallado una lengua con la cual me resulta posible expresarme en primera persona.“⁷⁴ (I když jsem psal v první osobě, byl to někdo jiný, kdo mluvil, ne já sám... nyní společně s katalánštinou jsem našel jazyk, ve kterém se mi zdá možné vyjádřit se v první osobě.) Je důležité podotknout, že Paz a Gimferrer zásadně mluví o přítomnosti či nepřítomnosti básníka v poezii, nepoužívají výraz lyrický subjekt. Skutečným paradoxem je, že některé básně obou spisovatelů jsou velmi subjektivní. Gimferrer se odosobněním poezie chtěl patrně vzdálit předchozí generaci sociální poezie, nakonec se jí zvláště v posledních dílech přibližuje.

Gimferrerův souputník G. Carnero analyzuje básnický subjekt na základě Gimferrerovy básně „Cascabeles“ (Rolničky). Lyrický projev podle něho vyžaduje použití a zároveň vynechání první osoby prostřednictvím historické postavy, která přebírá „lo que el

⁷³ Gimferrer, P. „Itinerario de un escritor.“ *Anthropos*, 1993, č. 140, s. 22.

⁷⁴ Terry, A. „La poesía de Pere Gimferrer.“ *Ant.*, 1993, č. 140, s. 37.

autor siente“ (to, co básník cítí). Emoce jsou základem básně a projevují se v oné historické postavě, kterou si autor podvědomě vybral z banky dat, jež obsahuje jeho kulturní paměť. Tato paměť je samozřejmě obrovská a přesná vzhledem k Gimferrerově osmihodinové denní četbě. Historická osobnost není pouhým dekorativním prvkem. I když je v básni skryt příběh, nejedná se o výpravnou báseň, zůstává lyrickou. Autor přitom mluví o sobě, aniž by byl jmenován, mluví o sobě v analogii s historickou postavou. Takové básni říká Carnero: „poema de personaje histórico analógico“⁷⁵ (báseň s historickou analogickou postavou). Jak píše Carnero, podobný postup zvolil už Cernuda v básních jako „Ninfa y pastor, por Ticiano“ (Nynfa a pastýř, od Tiziana) nebo „Luis de Baviera escucha Lohengrin“ (Ludvík Bavorský poslouchá Lohengrina). Další příklady by se našly u generace 50. let, v modernismu nebo v anglické či francouzské poezii druhé poloviny 19. století. U Gimferrera se tato technika objevuje už ve sbírce *Arde el mar* (Hoří moře) a Gimferrer o tomto fenoménu mluví jako o superpozici umělecké i literární evokace a vzpomínek na osobní zážitky. Báseň „Cascabeles“ (Rolničky) je narážkou na příběh Antonia Hoyose y Vinenta s názvem „Los ojos de Lady Rebeca“ (Oči Lady Rebeky) z knihy *Los cascabeles de Madama Locura* (Rolničky Madam Šílenství). Rolničkami se myslí rolničky bláznů a šašků, lidí žijících mimo realitu. V povídce sedí tři postavy v klubu a v ranních hodinách jedna z nich vypráví příběh Lady Rebeky Wintergay, která měla krásné, ale prokleté oči. Když se jejich paní zamiluje, tyto oči zhynou. K tomu se Lady doznává, když vyznává vypravěči lásku. Později tuto ženu spatří ve společnosti mága, lékaře a teosofa. Vplíží se do jejích komnat a tu uvidí Rebelu s prázdnými důlky a oči leží na stole. Povídka byla napsána v roce 1913. Gimferrerův výběr byl motivován „belle époque“, snovou dobou modernismu, a životem vyvolenců, kteří měli možnost si jej užít. Jedná se o fascinaci světem, který přestal existovat. Analogickou skrytou postavou je v básni autor povídky Hoyos y Vivente. V básni se střídají různé slovesné formy pro první a třetí osobu singuláru a první plurálu pro vyjádření spojení identity autora a historické postavy, v tomto případě Hoyose y Vinenta. Tématem básně je tedy zánik starého světa z pohledu autora básně i pisatele povídky. Spisovatele Hoyose y Vinenta najdeme i v pozdějších Gimferrerových *Los raros* (Výjimeční), kde se stává předmětem výsměchu.

Paz v dopisech apeluje na přesnost a ekonomičnost Gimferrerova vyjádření. Básnický jazyk má být kondenzovaný, suchý, výbušný až asketický jakoby zachycený fotoaparátem. Má zmizet přílišná Gimferrerova monologičnost, vlastní komentář má být neviditelný. Doporučuje mu ubrat adjektiva. Ale na druhé straně soudí, že Gimferrer za sebe často

⁷⁵ Carnero, G. „Culturalismo y poesía „novísima“.“ In *Novísimos, postnovísimos, clásicos*. Madison, 1989. s. 15.

nechává promlouvat slova, sám se málo vměšuje do procesu tvorby. Nechává se strhnout uhrančivým rytmem básně, který sám básníkovi vnucuje vhodná slova pro obsazení rytmického schématu. Jeho volba slov je prý často předvídatelná. Ostatně sám Gimferrer připouští, že „*Arde el mar* era, en algunos aspectos, casi escritura automática.“⁷⁶ (Sbírka *Arde el mar*, Hoří moře, byla v některých aspektech téměř automatickým psaním.) Výsledkem je také mnohem kontrolovanější a zároveň pomalu a dlouho psaná kniha *La muerte en Beverly Hills* (Smrt v B. H.), tvořená od ledna 1966 do června 1967. Paz je touto sbírkou nadšen. Zdá se mu komplexní, živá, výstižná jako „abanico de imágenes cinematográficas“ (vějíř kinematografických obrazů). Juxtapozice obrazů, která nedovoluje jejich přílišné rozmílání, ale věcné řazení sekvencí, je principem poezie, jenž nalezneme hmatatelně u T.S. Eliota: „jedná se o sled více či méně izolovaných obrazů a vizí, které získávají estetickou jednotu opakováním několika nosných motivů“⁷⁷, drží se jej O. Paz i P. Gimferrer. Paz se k těmto tezím v dalších dopisech vrací. Chápe báseň jako sled obrazů a momentů, nejedná se tedy o neřízený tok, ale strukturu sekvencí. O Gimferrerovi se v tomto ohledu vyjadřuje pochvalně. Gimferrer si také sám klade za cíl vyhnout se zbytečnému poutu asociací, které mohou poezii zatížit a zatemnit jasnost obrazu. Jako příklad, kterému je třeba se vyhnout, uvádí Paz sbírku *En el otro costado* (Na jiné lodi) Juana Ramóna Jiménez; do jeho poezie se vloudil přílišný lyrismus, zlovyky romantismu, sentimentální slovník a neschopnost umlknout, kdy je to nutné. Je to jakýsi nekonečný monolog a jak říká Paz, jeho jediným posluchačem byl sám Jiménez. Na druhou stranu souhlasí, že báseň zaznamenává momenty skutečnosti a podává je i s jejich prchavostí, kterou ovšem Jiménez vystupňuje do opačného extrému, když se drží jen „výkřiků a zvukomalby“⁷⁸, které podle Paze dostatečně nevystihují slova.

Prozatím píše Paz Gimferrerovi, že je jeho poezie téměř dokonalá. Třetí sbírku *Foc cec* (Slepý oheň, 1973) za dokonalou považuje. Je psaná metrickým veršem, což je cesta, nad níž se zamýšlí i Paz, ale soudí, že takový verš je pro španělštinu přece jen příliš primitivní, lidový, až průhledný, navíc usměřňuje fantazii, je „hrází proti slovnímu přílivu a kanalizací rytmu“⁷⁹. O španělském verši Paz říká, když myslí na metrický verš, že „má ostruhy ve starých střevících“, a naopak, že „...má také křídla“⁸⁰, kterými je verš volný. Rytmus španělštiny je podle Paze tak expresivní, že není třeba metra. Přesto Paz řadu básní napsal metrickým

⁷⁶ Gimferrer, P. *Poemas. 1963-1969*. Madrid: Visor, 1979. s. 12.

⁷⁷ Eliot, T. S. *OBB*. s. 316.

⁷⁸ Paz, O. *MP*. s. 102.

⁷⁹ Paz, O. *LL*. s. 65.

⁸⁰ Paz, O. *AL*. s. 78.

veršem. Za volný verš vděčí španělština modernistům, na něž se Paz často odvolává. Eliot vidí rýmovaný verš jako monotonní a umělý ve své době.

Pazovi se přesto sbírka velmi líbí: „Me ha impresionado su lujosa severidad, su belleza, su perfección.“⁸¹ (Zaujala mě její přepychová strohost, krása a dokonalost.) Postupem času se Paz k tématu v dopisech vrací a v roce 1981 pozoruje takovou míru kondenzace Gimferrerových básní, že je zásadně ztížen jejich překlad do španělštiny. Navíc cituje Gimferrera, protože stejně: „El original catalán es irremplazable.“⁸² (Katalánský originál je nezastupitelný.) Což ostatně platí o poezii a literatuře vůbec v každém jazyce.

V roce 1979 posílá Gimferrer Pazovi rukopis *Apariciones* (Zjevení). Podle Paze je to jedna z jeho nejlepších sbírek, opět velmi hluboká, intelektuálně celistvá, smyslově bohatá a slovně zhuštěná. Básnické obrazy jsou: „bloques de sensaciones, corrientes rítmicas, silencios repentinos.“⁸³ (série pocitů, rytmických sekvencí a náhlého mlčení) Je to meditace, v níž má prostor smyslová, metafyzická poezie i poezie „náboženského erotismu“⁸⁴, jednota myšlení a cítění. Paz mu doporučuje ještě větší kondenzaci, zjednodušení, zřetelnější kontrasty a přechody, vyloučit přílišnou enumeraci, nahradit slovní spojení a obraty příliš zamlžené, nejednoznačné konkrétnějšími, zkrátka ulehčit poněkud vnímání básně čtenáři. Sám Paz nedoporučuje přílišnou jasnost, ale také ne mlžení. Nejvíce se mu líbí první část, která by mohla být modelem pro zbytek. Jazyk *Apariciones* (Zjevení) akcentuje zvukovou stránku, skutečnými zjeveními do ticha jsou citoslovce jako tintín, dring atd.

V roce 1996 obdrží Paz od Gimferrera rozsáhlou báseň „Mascarada“ (Maškaráda) umístěnou do pařížského prostředí a reaguje: „Es una fantasmagoría brillante y abismal, ballet fúnebre del erotismo.“⁸⁵ (Je to skvostná a bezuzdná fantasmagorie, pohřební balet erotismu.) Obdivuje rychlost sekvencí obrazů, které jdou za sebou jako výjevy kaleidoskopu, neočekávané asociace, ale i přímost, autentičnost, se kterou se přibližuje čtenáři. Nazývá „Mascaradu“ postsurrealistickou básní, ve které se snoubí vášeň a nevinost s perverzností. Báseň se mu jeví dokonalá po stránce jazykové i významové, „es escandalosa“ (je skandální), jedinečná a neopakovatelná ve své době ve španělské či francouzské literatuře: „Un texto como la aparición en una solitaria calle nocturna de una figura con el rostro absolutamente blanco en un traje flotando y absolutamente negro.“⁸⁶ (Text je jako zjevení osoby s úplně bílým obličejem, ve vlněném

⁸¹ Paz, O. *MP*. s. 59.

⁸² Paz, O. *MP*. s. 248.

⁸³ Paz, O. *MP*. s. 181.

⁸⁴ Paz, O. *MP*. s. 182.

⁸⁵ Paz, O. *MP*. s. 405.

⁸⁶ Paz, O. *MP*. s. 409.

zcela černém oděvu, v osamělé noční ulici.) Komentář k básni „Mascarada“ (Maškaráda) je poslední literární aluzí v *Memorias y palabras* (Slova a vzpomínky).

4.3. Poezie, výtvarné umění a hudba

Paz v dopisech komentuje vlastní grafické zpracování básně. Volný prostor má být určitou možností nádechu duševního i skutečného fyzického. V eseji „Los signos en rotación“ (Znaky v rotaci) Paz objasňuje své sepětí s typografickou úpravou textu. Kdysi totiž poezie, hudba a tanec tvořily jeden celek. Verše byly po dlouhá staletí zpívány. Když došlo k jejich zápisu, náhražkou zpěvu se stal výtvarný pohled, pečlivá kaligrafie a iluminace. S knihtiskem však přišel další zásah poezii. Proto má typografie usilovat o hudební řád, o vizuální souvztažnost s pohybem básně, se spojováním a rozlučováním obrazu. Paz navíc soudí, že „La disposición tipográfica, verdadero anuncio del espacio que ha creado la técnica moderna, es una forma que corresponde a una inspiración poética distinta. En esa inspiración reside la verdadera originalidad del poema.“⁸⁷ (Typografické rozvržení, pravdivá předzvěst prostoru, jež vytvořila moderní technika, je formou odpovídající zvláštní básnické inspiraci. V této inspiraci spočívá skutečná originalita básně.) Možná, že takový cit pro chápání prostoru vychází i ze zájmu obou spisovatelů o výtvarné umění. Moderní výtvarné umění se také vyvíjelo ruku v ruce s poezií. Oba básníci se zhlíží v díle Miróa a Tapièse. Miró kromě výtvarné tvorby psal i básně a v těchto dvou typech umění nenachází rozdíl. Ve výtvarném umění oproti minulým generacím se snaží zdolat témata, která se pro plastické zpracování přímo nenabízejí. Navíc jeho dílo staví na stejnou úroveň svět vesmírný, hvězdný a svět pozemský, tělesný. Podle Gimferrera právě tato rovnost či spíše vzpoura světa tělesného a jeho povznesení na úroveň světa vesmírného se objevuje v díle Pazově. Gimferrer také komentuje roli erotična v Miróově tvorbě. U Tapièse si všímají „atemporalnosti“ jeho díla. Jeho pojetí času se velmi blíží Pazovi a Gimferrerovi. Tapiès vytvářel svá díla v hmotné podobě, ale jejich poselstvím byla myšlenka, koncept odehrávající se v prostoru našeho vědomí. U obou výtvarníků hodnotí Paz a Gimferrer vliv primitivních národů na jejich umění, který se projevuje ve spojení skutečnosti s mýty. Tato myšlenka pocházející od antropologa Jamese Frazera zapůsobila významně na moderní hispanoamerické spisovatele, proto nás překvapí, že z ní o mnoho později vychází i Gimferrer. Koncepce literatury a zvláště poezie se tak dostala do analogie s vizí vesmíru a života v něm. Výtvarné umění prochází Pazovými a Gimferrerovými básněmi formálně i tematicky a navíc jsou oba autoři kritiky umění. Řada básní je i součástí výstavních katalogů, které spisovatelé připravovali. Třeba v roce 1981 posílá Paz Gimferrerovi báseň motivovanou Monetovou „Krajinou s topoly“, kterou uviděl v Metropolitním muzeu v New Yorku. Paz

⁸⁷ Paz, O. *AL*. s. 271.

komentuje, jak Monet maloval scenérii ze speciálně upravené lodi a navíc v rychlostních rekordech, 15 minut před setměním. Na posledním řádku básně stojí: „Esto que veo somos: espejos.“ (Jsme to, co vidím: zrcadla.) Gimferrer po obdržení básně a pohlednice s topoly odpověděl Pazovi rýmovanou básní francouzských alexandrínů. Paz báseň ocenil za vnímání odstínů stmívání, za gradaci, barevnost a muzikálnost. Vidí v ní ozvěny Mallarmého poezie. Gimferrer napsal tuto a další básně ve francouzštině, jejich antologie vychází v roce 1980. Gimferrer se příběh o Monetovi natolik zalíbil, že jej vložil i do prózy *Segon dietari* (Druhý deník). Kromě popisu Monetovy práce na lodi, zde líčí i okamžik Pazova nadšení obrazem a následný akt básnické kompozice. Ke vztahu mezi výtvarným uměním a poezií se Paz vyjadřuje také v reflexi nazvané *Artes de penumbra* (Umění šerosvitu, 1980), jež pojednává o kontrastu bílé a černé, o šerosvitu a blíže o vztahu poezie a grafiky. Určitým propojením s výtvarným uměním je i Pazova druhá žena Marie José Tramini, která se umění aktivně věnuje, především koláži. V 90. letech vystavuje v Mexiku, Paříži, Madridu a Barceloně. Gimferrer v roce 1991 uveřejnil v časopise *Vuelta* (Obrat) kritiku k výstavě v Madridu. Koláže Marie José přirovnává k dílu Juana Miróa. Nastavují zrcadlo společnosti. Spojuje je smysl pro humor a poetičnost děl, ironie, erotičnost či odhalování nečekaných souvislostí. Oba prý dokáží propojit zdánlivě nesourodé objekty v lyrickou skutečnost. Gimferrer obdivuje jejich úchvatnou barevnost. Oba autoři věnují velkou pozornost ilustraci svých knih a jejich přebalům. Když vyjde soubor esejů *Los raros* (Výjimeční) s Turnerovým obrazem, Paz komentuje svou zálibu v impresionistech. Vidí u nich zánik geometrie, jsou znázorněny momenty, které se vynořují z mlhy a zase se v ní schovávají, létají ve vzdušném prostoru, vznášejí se ve světle, které přechází v potulný stín. Je to hra odrazů, kmitání, záblesků; malba času. To odpovídá poezii i próze obou literátů. Mezi Pazovy ilustrátory se řadí Antoni Tapiès, Angličan Brian Nissen nebo Američan Robert Motherwell.

Paz vnímá jako součást jazyka poezie i jazyk výtvarný a hudební. Lidé totiž od pradávna rozeznávali v jazyce barev a zvuků znaky, symboly a další znamení komunikace. Navíc modernismus se začal vztahem výtvarna, hudby a poezie více zabývat. Podle Paze „el poema está hecho de palabras, seres equívocos que si son color y sonido son también significado... Colores y sonos también poseen sentido... En muchos casos, colores y sonidos poseen mayor capacidad evocativa que el habla... No hay colores ni sonos en sí, desprovistos de significación: tocados por la mano del hombre, cambian de naturaleza y penetran en el mundo de las obras.“⁸⁸ (Báseň je stvořena ze slov, dvojakých bytostí, které jsou barvou a zvukem a zároveň významem... Barvy a zvuky mají také smysl... V mnoha případech mají barvy a zvuky větší evokační účinnost než

⁸⁸ Paz, O. *AL*. s. 18-19.

mluva... Neexistují barvy ani zvuky samy o sobě, zbavené významu; dotčeny lidskou rukou, mění svou přirozenost a vstupují do světa děl.) Všechny materiály a substance, které vstupují do poezie, jsou ožívovány, získávají význam, navracejí se ke své přirozenosti. Naopak spojujícím prvkem básníků a výtvarníků je určitá míra šílenství, které je právě psaním básní či malováním obrazů přemáháno. Již Aristoteles mluvil o mechancholii usazené v duších básníků a umělců vůbec. Paz se na něj v této spojitosti odvolává. Pere Gimferrer naráží na spojitost výtvarného umění a poezie v próze *Dietario* (Deník), obojí považuje za umění okamžiku. Když básník píše, zároveň maluje, vznikají vizuální představy. Text tvořený slovy, barvami, zvuky a obrazy je novou vizí světa.

O rozdílu mezi výtvarným uměním a poezií píše Paz ve své próze *El mono gramático* (Opičák gramatik). Zatímco obrazy jsou podle něho nehybnou substancí, mluva, psaní, vyprávění a myšlení jsou děje. Obraz má prostorové ohraničení, ale nemá začátek a konec. Psaní Paz přirovnává k cestě, jež zahrnuje nápad, vzpomínku, představu atd. Obraz nám nabízí určitý pohled, ale literatura nás vede k jeho hledání, vysílá k nám význam, který stojí nad textem, mimo slova.

Paz komentuje své první setkání s výtvarným uměním v rozhovoru s Manuelem Ulaciem „Poesía, pintura, música, etc.“ (Poezie, malba, hudba atd.). V Pazově dětství se mluvilo o Mexiku jako o zemi malířů a myslelo se přitom na mexické muralisty. I Paz tyto umělce obdivoval, ale brzy mu začala vadit přemíra politické ideologie a dogmaticčnost zastoupená v jejich dílech. Kritika muralistů, fiktivní dialog s názvem „Re/visiones: Orozco, Rivera y Siqueiros“ (Re/vize: Orozco, Rivera y Siqueiros) probudil v Mexiku vlnu nevole. Umění začíná soustavně studovat v USA po roce 1943. Zajímá jej především moderní umění 20. století. Nečekanou starobylost objevuje u Pabla Picassa a Paula Klee a naopak modernost u Zapotéků a Mayů. Právě výtvarné umění se tak pro Paze stalo východiskem myšlenky koexistence času. Když se z Yucatánu přestěhoval do Spojených Států, uvědomil si, že v jedné historické epoše zažívá kontrast vývoje civilizace. Pro Mexičany i svět Paz objevil malíře Rufina Tamaya (1899-1991), o kterém napsal první esej v roce 1950. Pazovou zásluhou se stal uznávaným umělcem. Paz o Tamayovi napsal řadu dalších studií a vyšla i monografie s názvem umělcova jména. Tamayo zcela zapadal do Pazovy koncepce umění, neboť spojuje kubismus a surrealismus s předkolumbovským uměním. Za ústřední téma jeho tvorby považuje Paz slunce, které je významným motivem i pro Pazovu tvorbu. Tamayo je také autorem řady nástěnných maleb, ale neřadí se mezi mexické muralisty ideově ani časově.

Gimferrer pokračuje v Pazově pojetí výtvarného umění, ve kterém sleduje „la tradición de la ruptura“ (tradici přelomu), tedy umělce, kteří se zásadně odlišili od svých předchůdců. S tím se slučuje požadavek originality. Gimferrer nepředkládá čtenáři reflexe o umění, ale snaží se vystihnout překvapující rysy umělců, které si také snadno zapamatujeme.

Zatímco o výtvarném umění psal Paz opravdu hojně, v oblasti hudby se necítí dostatečně vzdělaný, aby psal eseje. Nicméně v poezii najdeme četné hudební aluze. Zřetelná je hudební inspirace např. v básni „Carta de creencia“ (Dopis víry), která je součástí sbírky *Árbol adentro* (Hlas stromu, 1988). Modelem básně je kantáta, rozsáhlá báseň, spojení hudby a milostných citů. První část je monolog, básnický subjekt mluví sám se sebou a prostřednictvím básnických obrazů i s milovanou osobou. Druhá část je polyfonie, kde promlouvají básníci a učenci jako Platón, Dante, Cavalcanti či Lope de Vega. Hlasy známé i méně známé promlouvají o lásce. Hlasy souzní s básnickým subjektem nebo mu odporují. Třetí část je opět monologem. Ústřední milenecká dvojice se střetává se smrtí. S poezií hudbu spojuje podle Paze její časovost. Symbolem lásky zasezené do určitého časového kontextu je v této sbírce strom, centrální téma. Paz jako dítě poslouchal často mexické a španělské lidové písně. Jeho zájem o hudbu se tedy zpočátku orientoval na tradiční projevy různých národů. Později jej v dospívání uchvátil jazz. V Pazových studentských letech byl založen Národní symfonický orchestr v Mexiku, na jehož koncertech nemohl chybět, a zde se seznámil s vážnou hudbou. Velký vliv měla na Paze také indická hudba, do jejíchž tajů Paze zasvětil muzikolog Narayan Menon. Paze okamžitě okouzila, nesmírně si vážil vokálních indických projevů, jejichž technika je velice obtížná a spočívá v náročné dechové technice, při níž se vytváří: „construcciones de aire, torres de sonidos, torres de reflejos“⁸⁹ (vzdušné stavby, věže zvuků, věže odrazů). Ozvuky indické hudby najdeme např. v básni „Concierto en un jardín“ (Koncert v zahradě) ve sbírce *Ladera Este* (Východní svah, 1969), kde Paz píše: „el río de la música entra en mi sangre“⁹⁰ (řeka hudby se vlévá do mé krve). Podle Paze je v Indii hudba součástí denního života i náboženských rituálů. Některé Pazovy básně byly zhudebněny německými, francouzskými či mexickými skladateli. Mezi ně se řadí Manuel Enríquez, Mario Lavista a Daniel Catán. Gimferrerův vztah k hudbě je zase mimo jiné dán i profesí jeho ženy, klavíristky.

⁸⁹ Ulacia, M. *PPM*. s. 63

⁹⁰ Ulacia, M. *PPM*. s. 63

4.4. Motivy

V roce 1974 vyšly v časopise *Els marges* (Zrcadla) Gimferrerovy *Tres poemas* (Tři básně). Paz je nadšený především básní „Visión“ (Vidění). Vidí v ní spojení tělesné a duchovní poezie, jakási slovní tělesnost. Tělo je považováno za symbol slova. Objevuje Gimferrerův proměnlivý erotismus, až erotickou metamorfózu, která vzniká za pnutí světla a stínu, které jsou odrazem slov, jež se rozjasňují a tmavnou. Podle Paze „Cuerpo es nuestro gran profesor.“ (Tělo je naším velkým učitelem.), jedná se o znovuobjevení tělesnosti. Čerpá z Platónova názoru, že hledáme doplnění, tedy druhé pohlaví. Objevuje erotismus u antických básníků. Často cituje Freuda, který je podle něho určitým mezníkem moderní doby. Díky psychoanalýze lze totiž pojmenovat a najít původ duševních trápení, zatímco dříve byli literáti jen duševními rozervanci bez možnosti zkoumat hlouběji příčiny svého psychického stavu. Pazův i Gimferrerův erotismus jsou ovlivněny dílem de Sadvým, jež se k nim dostává prostřednictvím surrealistů. Od de Sada je však dělí striktní heterosexuální orientace. Erotika také nikdy není vnímána jako experiment biologického výzkumu. Paz složil na počest de Sada báseň „El prisionero“ (Vězen) a zařadil ji do oddílu „Calamidades y milagros“ (Pohromy a zázraky) sbírky *Libertad bajo palabra* (Svoboda na čestné slovo). U Paze se prolíná erotismus s pojetím poezie, která se odehrává v posvátné magické sféře bytí. Jak říká v *Luku a lyře*: „Ser es erotismo.“⁹¹ (Bytí je erotismem.) Erotismus totiž člověka vede k dosažení druhého břehu naší existence, ke břehu nadpřirozenému. K této přeměně pak člověka vede „svatý pokrm“. Paz cituje Novalise: „Žena je nejvznešenější potravou těla.“⁹² Žena totiž způsobuje vytržení náboženského charakteru a záblesku chvíle, který se projevuje jako návrat k lidské podstatě, odhalení a osvobození sebe sama i předtuchu života budoucího, návrat k mýtům. Žena je obroditelkou poezie je stimulem fantazie, představuje smyslnost. Tělesnost je chápána u Paze jako něco proměnlivého, tělo se může stát oblakem nebo třeba slovem, ale je přítomno, nepodléhá abstrakci, je osou imaginace. V poezii se tedy propojuje erotismus a mýty jako kořeny člověka, volání z hloubky naší bytosti. Zároveň Paz hovoří o přílišném zalíbení v erotismu v době moderní. Erotismus totiž ve svém extrému potlačuje moc rozkládat a tvořit a „od hříchu je jen kousek k anonymní zábavě“⁹³. V Gimferrerově pojetí je žena často mytickým tvorem, je bohyní Céres nebo ozvěnou Dantovy Beatrice. Popis ženského těla je spojen s rostlinnými motivy, které probouzejí čichové vjemy jako růže, vanilka či skořice. Gimferrer

⁹¹ Paz, O. *AL*. s. 180.

⁹² Paz, O. *LL*. s. 116.

⁹³ Paz, O. *AL*. s. 201.

definuje erotismus jako „lectura de los signos que emite el cuerpo“⁹⁴ (četba znaků, které vysílá tělo). Tělo je jazykem, který nás vede k poznání sebe sama. Žena, láska a erotika jsou ústředními tématy Pazovy sbírky *Salamandra* (Mlok), ovšem najdeme je témež v každém Pazově díle. Žena je u Paze v souladu s východní filozofií určitým překlenutím, smířením světa přírodního a lidského. Tělo ženy je vizí světa, vesmíru. Kromě vegetativních prvků je žena přirovnávána i k prvkům města či struktury Země a vesmíru.

Paz také vydal článek o USA *Erotismo y gastronomía* (Erotismus a gastronomie). Gimferrerovi doporučuje četbu knihy Michela Leirise (1901-1990) *L'Age d'home* (Věk dospělosti), ve které autor odhaluje svou osobnost v intimní zpovědi na základě snů, vzpomínek a obsesí a na pozadí společenských mýtů. Paz rozlišuje sluneční erotismus Venušin a měsíční Dianin. U Leirise rozpoznává ten druhý, v zobrazení krvavého erotismu Judity. Judita a vražedná zbraň jsou bělostné jako měsíční svit v kontrastu s Holofernovou hlavou, krvavou lucernou. V básni o Monetových topolech používá Gimferrer půlverší ve Venušině duchu, které v Pazovi evokují Daríův verš: „Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar.“⁹⁵ (Venuše se na mě smutně dívala z hloubky pekelné.) Na druhou stranu pozoruje půlverší noci jako konspirátorky. Vyvolává pocity stínů, šepotu po setmění, tajemna. Podle Pazova názoru se u Gimferrera objevuje stoické pojetí spojení obou elementů, které vytvářejí kosmickou harmonii. Přitom závan, který dává život vesmíru, pneuma (všudypřítomný pronikající duch), není jen inspirací, ale právě konspirací. Noc se spolčuje s vodou, větrem, tokem krve, s dechem stromů jako obrovský orchestr. Považuje tedy Gimferrerovo pojetí pneuma jako jednotící a oživující prvek světa. V roce 2000 vydává Gimferrer výbor své poezie pod názvem *Marea solar, marea lunar* (Sluneční příliv, měsíční odliv). V dopisech pak Paz naráží na zaslání krátké Gimferrerovy studie o pornografickém viktoriánském anonymu.

Pere Gimferrer komentuje erotismus Pazovy poezie hned v prvním článku „El testimonio de Octavio Paz“ (Svědectví o O. P.), v němž napsal.: „No debe sorprendernos que la poesía de Paz sea fundamentalmente erótica. El amor físico como vehículo hacia la plenitud fusionadora que redima el estéril desamparo de la individualidad se erige en clave de bóveda de esta poesía, ya explícitamente, en los numerosos poemas que abordan el tema concreto, ya implícitamente, comunicando el lenguaje y los motivos como el halo candente de pasión.“⁹⁶ (Nemělo by nás překvapovat, že poezie Octavia Paze je především erotická. Fyzická láska je prostředkem celkového propojení, osvobozuje sterilní bezmocnost jedince a osobuje si klíčovou úlohu této poezie, jak

⁹⁴ Gimferrer, P. „Convergencias.“ In *Octavio Paz*. Madrid: Fundamentos, 1979, s. 310.

⁹⁵ Paz, O. *MP*. s. 213.

⁹⁶ Gimferrer, P. „El testimonio de Octavio Paz.“ *Insula*, 1965, č. 239, s. 3.

explicitně, v řadě básní je vyjádřena jako konkrétní téma, a rovněž implicitně, v jazyce a motivech jako žhavá zář vášně.) Jako zvláště frekventované erotické motivy jmenuje Gimferrer oheň a sluneční světlo, které vytvářejí vášnivou až mystickou atmosféru. Paz pracuje se slovními protiklady a výčty, slovními hříčkami, náhlými asociacemi a kalambury. Gimferrer mluví o erotismu jako o pomíjivé iluzorní spáse. Básníkův zápas s proměnlivými a vzpurnými slovy přirovnává k horečné snaze milenců vytvořit duševní a fyzickou jednotu. Následkem této básnické snahy je v Pazově případě spojení zdánlivě neslučitelných protikladů, nebe a pekla, minulosti a přítomnosti. Tímto způsobem Paz dosahuje podivného chaosu, který je však rituálním obřadem a osvobozujícím vytržením smyslů.

Něměli bychom však vyvolat dojem, že Pazova poezie se soustředí pouze na fyzickou podobu vztahu muže a ženy. V Pazově životě hraje důležitou roli láska, kterou definuje takto: „amar es aprender a caminar juntos y, también, aprender a quedarse quietos, enraizados, vueltos árboles... amar no es mirarse hasta petrificarse, sino mirar juntos hacia allá: asumir el mundo, el tiempo, la muerte.“⁹⁷ (milovat znamená naučit se jít životem společně, naučit se klidu, vytvářet teplo domova, jako dva srostlé stromy... milovat neznamená hledět na sebe, až bychom zkameněli, ale vnímat společně druhý břeh skutečnosti, přijmout svět, jaký je, čas a smrt.) Stejně je tomu i u Gimferrera. V roce 1991 se vyznává v rozhovoru s B. Rovirou pro noviny *La Vanguardia*. Na lásce je nejdůležitější, že nás nutí soustředit se na druhého, nikoli na sebe sama. Láska také prověřuje naše morální hodnoty. Abychom byli schopni lásky, a stejně je tomu i v umění, musíme v sobě objevit dostatek pokory.

Pere Gimferrer vydal v roce 2006 dvě knihy. Obě jsou milostným vyznáním Cuce de Cuminges, své lásce z mládí, která se nyní stala jeho druhou manželkou. Román, směs vyprávění, deníku, eseje a memoáru, s názvem *Interludio azul* (Modrá mezihra) se odehrává v roce 1969. Kniha je Gimferrerovou osobní zповědí, ale nepostrádá vysokou míru estetičnosti. Nechybí četné literární a kulturní citace a odkazy. Každý okamžik lásky nese v sobě kulturní odkaz. „Baile verbal de personas y fechas reales, la música de este libro transfigura la realidad para devolvérmola más pura.“⁹⁸ (Slovní tanec skutečných osob a událostí, hudba této knihy proměňuje skutečnost, aby nám byla navrácena v ještě opravdovější.) Výrazně se projevuje Gimferrerův výtvarný a kinematografický přístup. Dlouhé telefonické rozhovory, pohledy, gesta jsou zachyceny jako na filmovém plátně. Kulisou je dobová Barcelona vystavěná jako Potěmkinova vesnice, je jakousi barevnou dekorací s ideálním rozvržením objektů v popředí i pozadí. Atraktivní, vzdělaná, oduševnělá blondýnka říká protagonistovi příběhu: „Vives en la

⁹⁷ Ulacia, M. *PPM*. s. 68.

⁹⁸ Rey, J. L. „El primer día del lenguaje.“ *Zurgai*. 2006. roč. 2, č. 4. s. 80. (dále PDL)

película.“⁹⁹ (Žiješ ve filmu.) Filmový je nejen přístup k výstavbě románu, o filmu se také mluví. Je to také snová dimenze příběhu. Láska je znázorněna jako ping pong. Je to střídání úderů, fint, zásahů. Básnická sbírka *Amor en vilo* (Láska na vázkách) mluví s láskou jazykem lásky o lásce. „Es el canto de una juventud conquistada por el verbo.“¹⁰⁰ (Je to zpěv mládí podmaněného slovem.) Maximální svoboda lyrického subjektu se slučuje s volností lásky. Kniha je provokativní svým erotismem a stala se i prodejním hitem ve Španělsku, několik týdnů se držela na prvním místě v prodeji. Těží i z dřívějších Gimferrerových básnických sbírek. Přebírá metrické formy sbírky *La llum* (Světlo), mladistvý pohled z *Arde el mar* (Hoří moře) a *La muerte en B. H.* (Smrt v B. H.). Sbírka kontrastuje s předešlými, *Apariciones* (Zjevení) a básní „Mascarada“ (Maškaráda), v nichž se promítala přítomnost první Gimferrerovy ženy Marie Rosy Caminals a které byly vyjádřením básníkovi životní zralosti. Se sbírkou *Amor en vilo* (Láska na vázkách) se otvírá nová životní etapa, básník dospívá ke stavu věčného mládí: „¿Es una vida nueva? ¿El resplandor/ de las acacias y los tulipanes? Se sentía venir en oleadas/ devanadas en sí, como la aurora/ ha presentado un fuego de cristal,/ la vidriera de las amapolas,/ como la noche recogió la cárcava/ del día soleado, las agujas/ de las torres que palpa amneciendo/ la claridad con antifaz del alba /disfrazada de luz en nuestros cuerpos,/ el disfráz de la vida verdadera/ ahora desnudada a pleno sol/ en los labios pintados del estío,/ y nos uncieron claridades blancas,/ esas geografías de la sangre,/ filigrana de cuerpos macerados:/ así la vida acepta persistir...“¹⁰¹ (Je to nový život? Třpyt/ akátů a tulipánů? Cítili jsme jej přicházet ve vlnách/ svinutých do sebe, jako úsvit/ tušil plamen na skle/ vitráž z vlčích máků,/ jako noc se zmocnila hrobu/ slunečného dne, špičky/ věží ohmatává za svítání/ jas škraboškou jitra/ přestrojeného za světlo v našich tělech,/ v přestrojení skutečného života,/ nyní obnaženého na plném slunci/ naotech pomalovaných létem,/ a zapřáhly nás do bílého světla,/ ony krvavé křivky/ filigrán macerovaných těl:/ tak život přijímá pokračování...) Báseň „Ad plurima“ (Mnohým) z této sbírky je věnována O. Pazovi.

Gimferrerovo pojetí lásky je moderní. Vztah mezi mužem a ženou je rovnoprávný. Paz však překvapuje poněkud staromódní vizí ženy jako kusu masa, jako fyzické schránky závislé na rozhodnutí muže. Patrně se tak k ženám choval i ve skutečném životě a snad zde můžeme hledat jednu z příčin neshod s první manželkou. Druhá žena, jak vyplývá z korespondence, nebyla tak silnou osobností a zřejmě přijala ochotně roli podřízeného tvora, který vždy přitaká géniovi.

Jako typický rys Nejnovějších jsme jmenovali tzv. venecianismus, Benátky jako literární motiv. U Gimferrera je zastoupen ve sbírce *Arde el mar* (Hoří moře) a v románu

⁹⁹ Navarro, J. „Imitation of Life.“ *Zurgai*. 2006. roč. 2, č. 4. s. 25.

¹⁰⁰ Rey, J. L. *PDL*. s. 81.

¹⁰¹ Rey, J. L. *PDL*. s. 83.

Fortuny (Rodina Fortuny). Typickou je např. báseň „Oda a Venecia ante el mar de los teatros“ (Óda na Benátky před mořem divadel). Benátky jsou zde symbolem rozloučení s mládím. Básník vzpomíná na pobyt v Benátkách před pěti leti. Zdá se mu, že je to tak dávno. Surrealistické obrazy navozují atmosféru sladkých okamžiků prožité lásky a jsou zároveň i trpkou vzpomínkou na něco, co se už nevrátí. V kontrapunktu stojí den a vášnivá noc, život a smrt. Stopy venecianismu nalezneme i u Octavia Paze. Ten navštívil Benátky poprvé v roce 1948 a na místě o nich napsal báseň „Máscaras del alba“ (Masky svítání), kterou považoval za počátek svého skutečného literárního vývoje, hledání moderního básnického vyjádření. Ústředním tématem poezie se stalo město, nikoli jako scénérie, ale jako historická a duchovní skrumáž plná lidí a kamení, znaků a osudů, tedy času. Paz nazývá tuto báseň echem Eliota, jak po stránce syntaktické, tedy juxtapoziční vrstvení jednotlivých vizí, situací a momentů, tak po formální, tj. vklad individuální zkušenosti vnímání skutečnosti města s živými lidmi i přízraky. Báseň představuje scénu kosmické partie šachu na Náměstí Sv. Marka v Benátkách.

„Sobre el tablero de la plaza
Se demoran las últimas estrellas.
Torres de la luz y alfiles afilados
Cercan las monarquías espectrales.
¡Vano ajedrez, ayer combate de ángeles!..

... Los caballos de bronce de San Marcos
cruzan arquitecturas que vacilan,
descienden verdinegros hasta el agua
y se arrojan al mar, hacia Bizancio.“¹⁰²

(Na šachovnici náměstí
se loudají poslední hvězdy.
Věže vrhané světlem a střelci, kteří cílí,
obkličují hvězdná království.
Iluze šachové partie, veřejší souboj andělů!..

... Bronzové koně ze Sv. Marka
přeskakují architekturu, kterou opouštějí,
sestupují tmavě zelení do vody
a vrhají se do moře směrem k Bizantské říši.)

Snová představa šachového souboje je zakončena útekem bronzových čtyřspřeží, která ze střechy kostela skáčí do dešťové vody, jež se mísí s mořskou vodou. Koně odplouvají zpět do vlasti, do Bizantské říše, odkud byli Benátčany ukradeni. Do rámce této partie je vklíněna tragická milostná historie.

¹⁰² Paz, O. *MP*. s. 326.

Paz postupuje od popisného hlediska po vizi času historického i duchovního, času nejistoty, hledání, dobrodružství i neštěstí. Báseň je tokem momentů, situací, osob, událostí, pochybností o realitě. Jedná se o techniku vrstvení sekvencí bez propojení a komentáře. Básník se zjevuje v páté sloce jako „el prisionero de unos pensamientos“ (vězeň myšlenek).

Do Benátek se Paz vrací až v roce 1988, což oživuje jeho vzpomínky na první pobyt, který také líčí Gimferrerovi v dopise. Najednou objevuje Veronese, kterého předtím vnímal zastíněného monumentalitou Ticianova nebo dramatismem Tintoretta. Váží si jej za umírněnost a uměřenost.

Strůjcem motivu města je u Paze a Gimferrera beze sporu T. S. Eliot. U Gimferrera hrála jistě významnou roli Barcelona jako dobová kulturní Mekka. Velmi často je město situováno do doby noci. Je tomu tak např. v Pazově básni „Entrada en materia“ (Brána do hmoty), kde se jedná o neurčité město západní civilizace, nebo je protagonistou město Mexiko v „El mismo tiempo“ (Tentýž čas) či Paříž „Noche en claro“ (Jasná noc). Báseň „El balcón“ (Balkón) se odehrává v prostředí orientálního města. Často se jedná o okamžik těsně před návštěvou města. Neustálým kontrapunktem je klidná noční scenérie a bohatý noční život velkých měst, příroda a technika, člověk a stroj, budova a člověk, šířeji jednotlivec a svět, jazyk a svět, zkrátka takový civilizační shluk. Opozice jsou však ve vzájemné jednotě. Město ustává v jednom okamžiku. Obvykle se slučuje s erotickými motivy. Rozsáhlou básní s tématem města je „Nocturno de San Ildefonso“ (Nokturno Svatého Ildefonse) ze sbírky *Vuelta* (Návrat, 1976). Jistou noc v městě Mexiku básník hledí z okna, zatímco jeho žena spí ozářena paprsky luny. Přemýšlí o minulosti osobní i o dějinách. Dostáváme se do chvíle básnického tvůrčího aktu, do chvíle, kdy má básník před sebou prázdný papír. Básník se zablouká do svého nitra. Po chvíli opouští svět myšlenek a navrácí se do skutečnosti onoho pokoje. Město má své barvy od žluté přes zelenou po červenou. Je zároveň vizí nebe i pekla. Střídají se tma a světlo. Na moment si v básni odskočíme do roku 1931 a dobových ulic města, ale vzápětí tento obraz vystřídá umístění do staré jezuitské Školy Sv. Ildefonse. Je to místo prosycené koloniální architekturou, jež je ozvěnou barokní a kreolské kultury Nového Španělska. Básníkův pohled však spíše odpovídá pohledu španělských dobyvatelů a prvních kronikářů. Přesunujeme se na Náměstí Zócalo v době básníkovy mládí. Žijeme v čase psaní básně, které je jakousi noční procházkou. Poezie nám dává možnost zastavit čas, proud dějin a pohledět pravdě tváří v tvář. Pravdou je pro básníka dech spící ženy za svitu luny. Je to chvíle, kdy také nazírá do očí nekonečna a překračuje moment smrti. U Gimferrera najdeme

město také v řadě básní. Např. ve sbírce *Arde el mar* (Hoří moře) je hrdinou Ženeva či Londýn.

Smrt je důležitým motivem v tvorbě obou autorů. Básní, které tento motiv neobsahují je poskromnu. Paz říká, že konec 20. století a tisíciletí je zasažen motivem smrti, smrti osobní i smrti společnosti, která nutně spěje zániku konzumním myšlením. Pazovo pojetí smrti je možná ještě umocněno mexickým kultem smrti a pohřebními rituály. Smrt se zdá však především dědictvím modernismu, dekadence. Je to okamžik, ve kterém je možno nazírat absolutní poznání, zbavit se svého já, splynout s kosmem, jít mnohem dál až za hranice běžného poznání. Život je maskou smrti. V básni „Elegía“ Gimferrer vyjadřuje důležitost momentu smrti ve srovnání se životem, je to chvíle, která zastíní celý život.: „morir serenamente como nunca he vivido“¹⁰³ (zemřít s vyrovnaností, jakou jsem v životě nepoznal). Gimferrerova báseň „Mazurca en este día“ (Mazurka tohoto dne) ze sbírky *Arde el mar* (Hoří moře) začíná násilnou smrtí „Vellido Dolfos mató al rey a las puertas de Zamora“ (Vellido Dolfos zabil krále před branami Zamory). Končí tragickou smrtí „Kublai Khan ha muerto“ (Kublai Chan zemřel). Tématem básně je hledání smyslu existence a odpovědí je její ztráta. Hledání existence se slučuje s hledáním vlastního jména, s hledáním slova. Existence básnického já je úzce spjata s jeho tvorbou. Celá sbírka je nostalgickou vzpomínkou na ztracené mládí. Nejedná se o básnickou zpověď, ale o nostalgickou evokaci skrytou v básnických prostředcích. Časová rovina historických událostí kontrastuje se současností zpřítomněnou v dnešních prostorách Centrální univerzity v Barceloně, oba tyto časy se prolínají s okamžikem psaní této básně. Aktualizují se čtyři literární echa: Coleridgův *Kublai Chan*, romance *Zamorského cyklu*, Poundův *Třetí zpěv* a Plutarchova *De defectione oraculum* (Svědectví o nešvaru). Celkovým vyzněním básně je výzva k revizi básnických prostředků, konec čisté romantické imaginace. Motiv smrti se Gimferrer častěji spojuje s motivem lásky jako např. v básni „Madrugada“ (Svítání): „Morir entre tus brazos, amor,... y la muerte presente, esta muerte contigo en este azul de noche endemoniada y clara...“ (Zemřít ve tvém objetí, lásko... a přítomná smrt, tato smrt s tebou v této modři d'abelské a jasné noci...).¹⁰⁴ Smrt se dostala i do názvu druhé Gimferrerovy knihy *La muerte en Beverly Hills* (Smrt v B. H.).

Zahradu a v ní stromy, květiny a ptáci těžko vynecháme při výčtu významných motivů. Pazův vztah k zahradě se formoval v dětství, v domě rodičů a prarodičů. Zahrada je téměř vždy patiem se zelení. Později se připojuje motiv zahrady jako vzpomínky na ambasádu

¹⁰³ Gimferrer, P. „Elegía.“ *Zurgai*. 2006, č. 2, roč. 4, s. 70.

¹⁰⁴ Gimferrer, P. „Madrugada.“ *Vuelta*, 1993, č. 205, s. 14.

v Indii. Ta měla pro Paze velký význam, dokonce se zde podruhé oženil. V zahradě se často ukrývá asijský strom nim. Kromě osobních prožitků, které zahradu umístily do Pazových i Gimferrerových básní, je to i určité spojení barokního, modernistického i avantgardního pojetí, stává se i psychoanalytickým symbolem. Zahrada se často představuje jako jistá skrumáž přírodních prvků různých geologických vrstev. Někdy máme pocit určitého nepořádku na scéně. Jednotlivé prvky se mohou kupit v juxtaopozici na sebe. Paz o takové zahradě říká: „es la historia condensada de la edades terrestres“¹⁰⁵ (jsou to dějiny shrnuté do zemských věků). Jedná se o jakýsi řez přírodou, při němž se odkrývají i běžně neviditelné části. Mladistvou vizi zahrady najdeme v Pazově básni „Jardín“ (Zahrada) ze sbírky *Libertad bajo palabra* (Svoboda na čestné slovo). Básník patrně leží v trávě pod stromem a sleduje korunu stromu a v ní odlesky slunce. Listy stromu šustí, když si s nimi pohrává vítr. Zahrada je plná vůní. Svěžest zeleně je paralelou básníkova mládí. Zahrada a básník se stávají jedním tělem. Unie básnického já a stromu je také zcela explicitně podána v básni „Árbol adentro“ (Hlas stromu, 1987): „Creció en mi frente un árbol./ Creció hacia dentro./ Sus raíces son venas,/ nervios sus ramas,/ sus confusos follajes pensamientos... Allá adentro, en mi frente, el árbol habla./ Acércate, ¿lo oyes?“¹⁰⁶ (Na mém čele vyrostl strom./ Vrostl směrem dovnitř./ Jeho kořeny jsou žilami,/ nervy větvemi,/ jeho zmatené listy jsou myšlenkami... Tam uvnitř, v mém čele, strom mluví./ Přiblíž se, slyšíš jej?“) Pazova zahrada je obvykle posvátným místem. Najdeme i básně, kde proti sobě stojí posvátný strom a strom ničený civilizací. Jde tak o zesílení kontrastu světa snu a skutečnosti. Tak např. v básni „Virgen“ (Panna, 1944) je strom nejprve svědkem milostného dostaveníčka pod hvězdami, potom je místem procitnutí ze sna a pod stromem leží slova a nakonec se pod ním válí zbytky z nedělního pikniku, plechovky, láhve a nožík. Pazova zahrada je spojením pozemského mikrokosmu s vesmírným makrokosmem a především se snem. Gimferrerova představa zahrady se objevuje např. v básni „Primera visión de marzo“ (První vize března), později věnované Pazovi, ze sbírky *Arde el mar* (Hoří moře), a Paz o ní píše: „Una tarde de marzo en un jardín inventado, más hecho de palabras que de árboles y fuentes, realidad fantasmagórica vista en la pausa entre relámpago y relámpago.“¹⁰⁷ (Jedno březnové odpoledne ve smyšlené zahradě tvořené spíše slovy než stromy a fontánami, fantasmagorická skutečnost viděná jako klid mezi blesky.) Dále Gimferrer ve sbírce *Amor en vilo* (Láska na vážkách) říká: „Despertarse a medianoche con el furor de las rosas/ envuelto en la maciza y húmeda oscuridad otoñal/ con los jinetes heridos en las armas del crepúsculo/ y para decir tu nombre cerrar los ojos despacio como oprimiendo un rubí/ y ver en el cuadro negro de la ventana vacía la luz de los

¹⁰⁵ Paz, O. *Hombres en su siglo, y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1984. s. 11.

¹⁰⁶ Paz, O. „Árbol adentro.“ *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 1992, č. 3, s. 633.

¹⁰⁷ Paz, O. *MP*. s. 392.

antifaces:/ La noche, solo una gota de sangre para mis labios,/ Para el fulgor de tu cuerpo un talismán silencioso. Callad: es mi corazón.“¹⁰⁸ (Vzbudit se o půlnoci s pocitem bodavosti růží/ zasypán do záhonu a zahalen vlhkou podzimní temnotou/ s jezdci raněnými zbraněmi soumraku/ abych vyřkl tvé jméno, pomaličku zavírám oči jako bych zatlačoval rubín/ a vidím na černém obraze prázdného okna světlo masek:/ Noc, jen kapka krve pro mé rty,/ pro třpyt tvého těla tichý talisman. Utište se: je to moje srdce.) Motivy zahrady a květin používá hojně i další z Nejnovějších Guillermo Carnero. Motiv zahrady je velmi často spojen s motivem lásky. Zahrada je místem naplnění lásky i prostorem, kde se o lásce sní. Květiny v zahradě jsou zosobněním paměti, nástrojem času. Do zahrady jsou omísťováni také ptáci. V souladu s hinduismem jsou posvátnými tvory. Jsou symbolem dne a protipólem noci. Jsou spojováni i s motivem smrti. Ptáci z Persie jako poslové zvěstují smrt v Gimferrerově básni „Mazurca en este día“ (Mazurka tohoto dne). Inspirací vegetačních motivů je pro Paze i Gimferrera T. S. Eliot.

V díle obou básníků je silně zastoupena opozice světla, jasu, ohně a tmy, noci a dne, soumraku a svítání, měsíce a slunce. Zároveň jsou tyto motivy neustále v kontaktu s předešlými jmenovanými, s motivem lásky, smrti či zahrady, např. O. Paz píše: „Baja/ desnuda/ la luna por el pozo/ la mujer por mis ojos.“ (Drobná a nahá/ je luna ve studni/ a žena v mých očích.) V častém konrapunktu je i déšť a sucho. Podle D. Martíneze Torróna se v Gimferrerově poezii spojuje motiv ohně s erotickou abstinencí a neuspokojením. Zároveň je oheň i vyjádřením úzkosti z věčnosti. V souvislosti s těmito protiklady jmenujme také funkci zrcadla. Zrcadlo je částečným odleskem reality, nikdy ne však úplným. Podle Gimferrera je poezie dokonce systémem zrcadel. Zrcadlo se dostává i do názvu jedné z Gimferrerových sbírek *Els miralls*. Zrcadlo tedy není v pravém slova smyslu protikladem, ale světem vytvořeným básníkem, je novou estetickou pravdou.

Mnoho Pazových a Gimferrerových básní je výpovědí pohledu z okna či na okno. Okno je magická plocha, je důležitým avantgardním motivem. Vzpomeňme zde na našeho Wolkera a jeho okno jako skleněnou loď připoutanou ke břehům světnice. Gimferrer píše: „el cielo, la ventana estrellada, espacio que no alberga ni una astilla de luz, bosqueja de los astros.“¹⁰⁹ (nebe, okno plné hvězd, prostor, jenž neobývá ani jedna střípina světla, háj hvězd.)

Paz i Gimferrer si podobně jako modernisté libují v drahých materiálech jako je satén, hedvábí, rubín, carmín, opaka, bronz, mramor, obsidián či šafrán. Jejich poezie je plná barev. Paleta je velmi pestrá a nemůžeme z ní vyjmout typické barvy básní. Typická je právě ona rozmanitost. Barvy jsou často reálnými přívlastky. Tak jsou červené jako červánky, oheň a

¹⁰⁸ Gimferrer, P. *Zurgai*. 2006, č. 2, roč. 4, s. 6.

¹⁰⁹ Gimferrer, P. „Tres poemas.“ *Vuelta*. 1997, č. 253, s. 24.

růže a modrá znázorňuje oblohu a vodu. Barva ovšem nemusí být v logické závislosti na denní skutečnosti. Naopak se jí často odhalují nové vztahy nebo je jen surrealistickou hříčkou.

4.5. Čas

„La poesía de Paz está enamorada del tiempo, de su fluir.“¹¹⁰ (Pazova poezie je zamilovaná do času a jeho toku.) píše autoři monografie o O. Pazovi, která vyšla u příležitosti udělení Cervantesovy ceny (1981) básníkovi, a dotýkají se tak jednoho z nejvýznamnějších témat Pazovy poezie. Narážejí tímto na Pazův výrok: „La poesía está enamorada del instante y yo quiero revivirlo en un poema, lo aparta de la sucesión y lo convierte en presente fijo.“¹¹¹ (Poezie je zamilovaná do okamžiku a já jej chci znovu prožít v básni, poezie odlučuje okamžik od časové posloupnosti a proměňuje jej v trvalou přítomnost.) Úvahy o čase souvisejí u Paze s hledáním modernosti, s počátkem jeho tvorby.

V dopisech se také objevují úvahy o čase, jež jsou spojovacím prvkem Paze a Gimferera. Např. ještě v roce 1982 si literáti připomínají datum dokončení *L'espai desert*, 12. srpna 1976. Paz píše: „Es un día único: flota sobre el tiempo y no acaba de ser este ni aquel día. Es todos los días, es ningún día y es el día de hoy.“¹¹² (Je to jedinečný den: vznáší se v čase a není ani tímto dnem, ani jiným dnem. Je každým dnem, žádným dnem, dneškem.) Každý přelom roku Paze svým způsobem zasahuje, takže na Silvestra roku 1978 píše Gimferrerovi, že sice není pověřivý, ale začátek nového roku je pro něj úzkostným momentem: „El tiempo no es una medida indiferente. Entre sus repliegues está nuestro destino y nada podemos hacer para conjugar lo que nos espera –salvo, como los antiguos estoicos, mirarlo cara a cara. Jano, dios del comienzo y del fin, el dios de enero, en una divinidad doble... Es curioso: Jano es asociado con Aries, mi signo.“¹¹³ (Čas není neurčitou hodnotou. V jeho zákrutách je skryt náš osud a nemůžeme učinit nic, abychom změnili to, co nás čeká –kromě toho, že se mu budeme dívat z očí do očí jako antičtí stoikové. Ianus¹¹⁴, bůh počátku a konce, bůh ledna, je dvojím božstvem... Je to zvláštní: Ianus je spojen se Střelcem, mým znamením zvěrokruhu.)

Podle Paze žije každá společnost určitým rytmem, který je dán kalendářem, ovšem ne tím denním, ale svátečním. Jedná se o kalendář, který nezachycuje kvantitativní lineární posloupnost času, nýbrž označuje posvátná období, obřady a svátky, které jsou dány národní mytologií. Tato mytologie se pak v neustálém cyklickém procesu vrací, obnovuje a zpřítomňuje. Mýtus se projevoval v minulosti, projeví v budoucnosti a zároveň je věčnou

¹¹⁰ OPPLC. s. 30.

¹¹¹ Paz, O. „La búsqueda del presente.“ *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 1992, č. 3, s. 387.

¹¹² Paz, O. *MP*. s. 227.

¹¹³ Paz, O. *MP*. s. 178.

¹¹⁴ Ianovi slavnosti byly oslavami nového roku. Bůh byl zobrazován se dvěma tvářemi, jednou hledící do budoucnosti, druhou do minulosti. Viz Spolupracovníci Antické knihovny. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974. s. 294.

přítomností, je to čas archetypální. Čas je v přímé úměře s prostorem.: „aquí es allá; los cuerpos son ubicuos; el espacio no es una extensión, sino una cualidad; ayer es hoy; el pasado regresa; lo futuro ya aconteció... se advierte la presencia de un centro que atrae y separa, mueve o inmoviliza... El universo está imantado... El ritmo teje tiempo y espacio, sentimientos y pensamientos, juicios y actos y hace una sola tela de ayer y mañana, de aquí y allá, de náusea y delicia. Todo es hoy. Todo está presente. Todo está, todo es aquí. Pero también todo está en otra parte y en otro tiempo.“¹¹⁵ (tady je tam; tělesa jsou všudypřítomná; prostor není rozloha, ale kvalita; včera je dnes; minulost se vrací; budoucnost už se stala... existuje jakýsi střed, který přitahuje a rozděluje, uvádí do pohybu nebo znehybňuje... Svět je jako magnet... Jakýsi rytmus tká čas a prostor, city a myšlenky, soudy a činy a činí z nich jediné tkanivo věřejška a zítřka, toho tady a onoho tam, hnusu i rozkoše. Všechno je dnes. Všechno trvá v přítomnosti. Všechno trvá, všechno je tady. Ale všechno je také jinde a v jiném čase.) U Paze není ani smrt vnímána jako mezník, je to plynulý přechod, který nás staví tvář v tvář nadpřirozenému, s nímž splyneme, a koloběh trvá dál. V Gimferrerově básni „Visión“ (Vize) najdeme úryvek, který představuje jeho vnímání času, skutečnosti, okamžiku: „Único, el instante/ es pasado y es presente, y ahora recuerdo/ que ahora te desnudo, fulgurante, y ahora/ te abrazaba, y te veo ahora, ya vista,/ bajo el falso maquillaje del cielo vacío,/ y tu cuerpo, tan incierto, es lo único cierto:/ es la certeza hecha resplandor.“¹¹⁶ (Jediný, okamžik/ je minulostí i přítomností, a nyní si vzpomínám/ že tě právě svlékám, zářící, a právě/ jsem tě objímal, a vidím tě nyní, už spatřenou/ pod falešným líčidlem prázdného nebe,/ a tvé tělo, tak nejisté, je jediné jisté:/ je to zářná jistota.) Citujme báseň „Rememoración“ (Připomenutí), okamžik, který je věčností u Paze: „Eternidades de un instante/ eternidades suficientes/ vastas pausas sin tiempo/ cada hora es palpable/ las formas piensan, la quietud es danza.“¹¹⁷ (Věčnosti okamžiku/ dostatečné věčnosti/ prázdné pauzy bez času/ každá hodina je hmatatelná/ formy přemýšlejí, klid je tancem.) Mnohoúhelnost času můžeme pozorovat v Gimferrerově rozsáhlé básni „L'espai desert“ (Pustý prostor), ve čtvrtém oddíle: „...hay un tiempo/ para mis movimientos y un tiempo para mirarlos/ desde dentro, el tiempo de ser y el de saber,/ el de mirar y el de sentir que nos miramos,/ que nos estamos mirando, el tiempo del acto/ y el de la visión del acto“ (...existuje čas našeho pohybu a čas, který jej vnímá/ z hloubky duše, čas bytí a vědění,/ čas pohledu a pocitu, že vnímáme sami sebe,/ že se právě pozorujeme, čas děje/ a čas spatření děje.) nebo v básni „Primera visión de marzo“ (První vize března): „Veo/ con otros ojos, no los míos, esta plaza/ soñada en otros tiempos, hoy vivida.“ (Vidím jinýma očima, ne svýma, toto náměstí/ vysněné v jiné době, dnes prožité.) Pojetí času obou autorů je úzce spjato s pojetím lásky. Láska je věčností prožívanou v každém okamžiku.

¹¹⁵ Paz, O. *AL*. s. 126-7.

¹¹⁶ Gimferrer, P. „Visión.“ *Zurgai*. 2006, roč. 2, č. 4, s. 87.

¹¹⁷ *OPPLL*. s. 72.

Paz cituje Aristotela, podle něhož je vznik poezie následkem naší schopnosti učit se nápodobou a těšit se z reprodukování, vtěluje se tak minulý čas a znovu se vytvářejí pravzory, mytické modely. Jak víme, v Mexiku se cyklus času opakoval každých dvaapadesát let. Starý čas musel ustoupit, byl vytlačen při obřadu vyvolávání nového času. Byl zažehnut oheň na Cerro de Estrella a ten oznámil širokému okolí počátek nového času. V poezii Paz ani Gimferrer nenechávají místo pro posloupný čas, každá báseň je mýtem, který se zpřítomňuje ve chvíli, kdy je báseň psána a vnímána čtenářem nebo posluchačem. Báseň je tedy uzavřeným časovým kruhem, který je dán básnickým rytmem. Básnický rytmus je přitom analogií mytického času. Paz i Gimferrer odmítají chronologický čas v poezii lyrické, epické i dramatické. Tím se liší např. od E. Staigera, jenž přisuzuje lyrice přítomnost a epice minulost. Paz i Gimferrer velmi často narážejí v dopisech na myšlenku, touhu po novém čase, čase svobody, který je důležitý pro Katalánce, Mexičany. V poezii je u obou autorů starý čas reprezentován tváří zvířete, např. v Pazově v básni „Piedra de Sol“ (Sluneční kámen) krokodýlem. Tak se prezentuje mytologie času, ve kterou věříme, jako raná humanita, humanita snů. Od minulosti, která přetrvává jako nostalgie přítomnosti, jsme odříznuti. Tímto oddělením vznikl moderní člověk. Pro Paze i Gimferrera je důležitou myšlenkou, že nejsme vlastníky času, my nežijeme v čase, ale čas žije v nás. Idea nového času není v rozporu s časem jako kruhem, neboť tento kruh se pravidelně obnovuje. Poezie je naším jediným prostředkem boje proti lineárnímu času. Oba spisovatelé se sice brání lineárnímu času, přesto není jejich koncepce absolutně ahistorická, a tak v ní nacházíme značné trhliny. Historii zkrátka nelze eliminovat.

Jedním z pramenů Pazova a Gimferrerova pojetí času je nejspíše i strukturalismus. C. Bousoño věnuje fenoménu času celou kapitolu v *Teorii básnického výrazu*. Komentuje dva přístupy k pojetí času: superpozici a juxtapozici času. Juxtapozice nebo simultánnost (tak ji nazývá Gimferrer) klade vedle sebe několik časů zároveň, minulost, přítomnost a budoucnost probíhají v jednom okamžiku. Superpozice je neustálým zpřítomňováním minulosti a budoucnosti. Superpozice a juxtapozice spojují jednotlivce se společností a její historií. Mezi vzorové autory vybral Bousoño Antonia Machada, Nicolase Guilléna, Vicenta Aleixandra a Damasa Alonsa. Míra prolínání časů je u každého z nich poněkud jiná, také čas vyjadřují s rozdílnou mírou implicitnosti nebo explicitnosti. Nositelem proměny času jsou obvykle osoby, ovšem i okolí člověka. Se superpozicí času se pak sjednocuje i superpozice prostoru. Obě superpozice nacházíme u Paze i Gimferrera. Např. v Pazově básni „Himno entre ruinas“ (Hymna uprostřed trosek) nacházíme ruiny v Itálii, Moskvě, New Yorku, Londýně, Mexiku,

ale také ruiny budoucnosti, ruiny současnosti, ruiny minulosti. Jejich spojovacím prvkem je slunce. V Gimferrerově pojetí je navíc každodenní realitě nadřazen svět umění. Minulost, přítomnost i budoucnost se spojují ve světě vytvořeném literárními a kulturními nárážkami i staršími literárními texty, tzv. intertexty, či jinými uměleckými díly. Prostor, který může slučovat několik míst zároveň, tj. aktuální prostor a prostor vynořující se ze vzpomínek, je představován jako divadelní scéna. Například v básni „La muerte en Beverly Hills“ (Smrt v B. H.) se spojuje perspektiva nešťastné lásky, svět filmu a filmových hereček s obrazy přírody.

Od 80. let se v Gimferrerově tvorbě objevuje motiv snu, který je časovou rovinou. Sen je představován jako skutečnost, nikoli fantastické snění, je to něco banálního a samozřejmého, ale nevědomého. Sen je nadčasovou rovinou, je určitým věčným okamžikem či přítomností, je časem bez času. Pramenem jednoty snu a skutečnosti je u Gimferrera i u Paze surrealismus. Pro Paze je sen určitým návratem do ráje, je také nástrojem poznání sebe sama: „Sne v blouznivých tvých rukou/ ubitý člověk dobývá sám sebe.“¹¹⁸ Pere Gimferrer v básni „Apariciones“ (Zjevení) píše: „Sueño es la idea del yo.“ (Sen je myšlenkou já.)... „Era un estado el sueño de anoche. No era el centro sino la orilla, vecindad del mundo. Antes de haber objetos, sustentando el objeto, antes de existir yo, antes de aquel instante en que diré yo soy, y será aún un sueño, pero sintiendo en sueños que cuando abra los ojos, al recordar aquello sabré que ya existía.“¹¹⁹ (Sen včerejší noci byl stavem. Nebyl centrem, ale břehem, blízkostí světa. Předtím než byly předměty, než mohly přežívat, předtím než jsem existoval já, před okamžikem, kdy řeknu já, a bude to stále sen, ale budu ve snu cítit, že když otevřu oči, když si na to vzpomenu, budu vědět, že jsem existoval.) Lumír Čivrný říká o Pazově pojetí snu: „Jen ve snu jsme svým snem, to znamená, jen ve snu můžeme prožít svůj ráj, uskutečnit se. Sen je sám v sobě určitý, to pouze noc je neurčitá a umožňuje neustálou obnovu snu. Básníci snu jsou zároveň básníky noci, té noci, jež sama sebe stále vyvolává „noc koňských očí, jež se chvějí v noci, noc vodních očí na usnulém poli a ticho a samota jako dvě zvířátka, jež přivedla luna, pijí z těch očí, pijí z těch vod“, říká Paz v básni „Noční voda“.¹²⁰ Snovou skutečnost představuje Paz také v básni „Soliloquio de medianoche (Samomluva o půlnoci, 1944): „Dormía, en mi pequeño cuarto de roedor civilizado,/ cuando alguien sopló en mi oído estas palabras:/ Duermes, vencido por fantasmas que tú mismo engendras,/ y en tanto tú deliras, otros besan o matan,/ conocen otros labios, penetran otros cuerpos/ y de sus manos nace cada día un mundo inagotable,/ la piedra vive y se incorpora,/ y todo, el polvo mismo, encarna en una forma que

¹¹⁸ Paz, O. *Na břehu světa*. Praha: SNKLU, 1966. s. 111. (dále NBS)

¹¹⁹ Gimferrer, P. „Apariciones.“ *Vuelta*, 1989, č. 154, s. 17.

¹²⁰ Paz, O. NBS. s. 112.

respira.“¹²¹ (Spal jsem ve svém malém pokoji civilizovaného hlodavce,/ když mi někdo zavál do uší tato slova:/ Spíš, přemožen přízraky, které jsi ty sám vytvořil,/ a zatímco blouzníš, jiní líbají a zabíjejí,/ poznávají jiné rty, pronikají do jiných těl/ a z jejich rukou se rodí každý den nevyčerpatelný svět,/ kámen žije a vtěluje se, a všechno, vlastní prach, se ztělesňuje ve formě, která dýchá.) Zde se nám objevuje erotický sen jako útěk od skutečnosti, od malé místnůstky, v níž v USA chudobně přebýval. Tato snová realita je prezentována jako opravdová skutečnější než realita denní.

V souvislosti s tématem času, musíme ozřejmit Pazovo nadšení pro Eliotovu poezii, která měla rovněž silný vliv na Gimferrera. Jak už jsme se zmínili v předchozích kapitolách, Thomas Stearns Eliot (1888-1965), anglický básník a esejista amerického původu, zakladatel modernismu v anglické literatuře, nositel Nobelovy ceny z roku 1948, byl významným inspirátorem Pazovy a Gimferrevy poezie i esejů. Zajímavé je, že tito literáti zbožňovali Eliotovu poezii, avšak pohrdali stylem jeho esejů, ač se s nimi často ideově ztotožňují. Paz četl Eliota poprvé v 17 letech, v roce 1930, a od té doby jej provází, inspiruje a podněcuje k tvorbě. Oba autoři četli v mládí *The waste land* (Pustina, 1922¹²²). Právě u Eliota si všímají myšlenky času nikoli jako po sobě jdoucí sekvence dějin nebo každodenního života, ale jako protnutí časů, které probíhají zároveň a jsou skutečným časem i jeho popřením, tedy momenty, kdy se spojuje teď a nikdy. Paz dodává, že to bylo také Proustovo téma. Eliotův čas se točí v kruhu. Minulost podmiňuje přítomnost a přítomnost minulost. Ve sbírce *Čtyři kvarteta* Eliot píše: „Están presente y pasado presentes/ tal vez en el futuro, y el futuro/ en el pasado contenido./ Si está eternamente presente el tiempo/ todo, todo el tiempo es irredimible./ Lo que pudo haber sido es abstracción/ que existe, posibilidad perpetua./ sólo en un mundo en teoría./ Lo que pudo haber sido y lo que ha sido/ miran a un solo fin, siempre presente.“¹²³ (Přítomnost a minulost jsou přítomné/ možná i v budoucnosti a budoucnost/ je obsažena v minulosti./ I když je všudypřítomný veškerý čas, všechnen čas je nenávratný./ To, co by bývalo mohlo být, je abstrakcí/ která existuje, je teoreticky věčnou možností,/ ve světě./ To, co by bývalo mohlo být a bylo,/ zhlíží se k jednomu konci, k věčné přítomnosti.)

Podle Paze se skutečný moderní básník odvrátil od času postupujícího krok za krokem vpřed. Umělecké dílo je prostředníkem spásy jeho tvůrce, který v něm může shrnout svůj život do jediného okamžiku. U Eliota se jedná o spásu všech lidí v celém čase ve třech dimenzích: lidská duše, svět jako historie a lidské pokolení. Eliot tedy dochází až k

¹²¹ Paz, O. *Poemas*. Barcelona: Seix Barral, 1979. s. 112.

¹²² tedy stejného roku jako Joyceův *Odysseus*

¹²³ Eliot, T.S. *Cuatro cuartetos*, Madrid: Cátedra, 1987, s. 112.

náboženskému pojetí spásy podobně jako Dante, ale od této ideje už se Paz distancuje a hledá spíše spásu estetickou. Také komentuje u Eliota totální absenci erotismu, který má být v moderní tvorbě zastoupen. Paze i Gimferrera bychom mohli pojmenovat jako „poetas de pensamiento“ filozofující básníky. V tomto ohledu jsou nástupci Eliota. Jejich poezie je hledáním smyslu lidské existence. Básně tedy prostřednictvím jazyka navrhnou vysvětlení světa a naší přítomnosti v něm.

Námětem *Pustiny* je nostalgie po světovém řádu, jehož vzorem je křesťanský Řím. Podle Paze je pravzorem tohoto díla přímo Dantova Božská komedie. Eliot sleduje vývoj moderní společnosti od oslňujících renesančních počátků po její současné dovršení. Pramenem spásy světa mohou být Buddhovo učení, Dante, Sv. Augustín či Upanišády. Dantovu ozvěnu prožíváme např. v obraze úředníků městské správy, kteří proudí přes mosty a nádraží do kanceláří, což evokuje podle Eliota Dantův obrat „žasl jsem, jak smrt má lov tak hojný“¹²⁴. Eliot očekává zásadní proměnu lidstva, zrození nového světa, který se vymaní z pouta krvavých dějin. Modlí se za návrat Krista, obnovení vzoru, který dá opět smysl dějinám. Cituje úryvky Shakespeara, Baudelaira, Nerval, všimá si městského jazyka. Jeho moderní člověk promlouvá ústy Hamleta i zdeptané a rozpolcené duše Baudelaira. Baudelaira vnímá Eliot jako přímého Dantova nasledovníka. Spatřuje u něho jistou teologickou nevinnost. Jeho satanismus je pouze zástěrkou, jsou to „skrytá dvířka ke křesťanství“¹²⁵. Baudelairovo utrpení a světobol pramení z neúspěšného usilování o duchovní život. Hlavním námětem je problém dobra a zla. Vidíme tedy, jak se v Eliotovi mísí vlivy alžbětinské a symbolistické, směs zašlé krásy a bídy a vyprahlosti velkoměsta. Eliot „niega el principio de analogía, Su lugar lo ocupa la asociación de ideas, destructora de la idea de la conciencia“¹²⁶ (odmítá princip analogie obrazů a rytmtů, řídí se asociacemi představ, které porušují jednotu vědomí). Pro Eliota zmizel svět křesťanských hodnot založených na analogii mezi nebem, zemí a peklím a člověku zbyla asociace myšlenek a obrazů. V čele díla stojí moderní člověk ztracený v pozemském očistci, jehož podstatu lze odhalit pouze prostřednictvím starých mýtů. Eliot čerpá z antropologického studia mýtů a hlavním motivem básně je mytologická proměna vodou, proměna neplodné pusté země a možnost její regenerace. Zajímavá je i Eliotova práce s postavami, všechny totiž splývají v jednu, v oboupohlavního Tiresia. Místo postav se v básni objevují hlasy a tím se ještě podtrhuje hudební struktura díla jako důmyslné polyfonie, která rozhodně není vzdálená ani Pazovi, ani Gimferrerovi. Eliot také oba autory inspiroval

¹²⁴ Eliot, T.S. *OBB*. Praha: Odeon, 1991, s. 295.

¹²⁵ Eliot, T.S. *OBB*. s. 196.

¹²⁶ Paz, O. *AL*. s. 78.

tématem města. Např. v Pazově sbírce *La estación violenta* (Doba násilí) je každá z básní reakcí na pobyt v nějakém městě. Rovněž ve sbírce *Salamandra* (Mlok) či *Vuelta* (Návrat) najdeme básně věnované městům nebo je město jejich protagonistou. U Gimferrera se téma města prolíná např. ve sbírce *Arde el mar* (Hoří moře).

V roce 1979 Gimferrer se chystá napsat obsáhlejší studii o Pazovi s prozatímním názvem *Imágenes de O. P.*, a Paz mu také nabízí napsat předmluvu pro německo-španělské vydání básní „Piedra de sol“ (Sluneční kámen, napsáno 1957 v Mexiku), „Blanco“ (Prázdnost, 1966 v Dillí) a „Pasado en claro“ (Jasně prožito, 1974 v Mexiku), k jehož realizaci v nakladatelství Suhrkamp skutečně dojde. Předmluva je i jistým základem knihy *Lecturas de O. P.* (Čtení O. P., 1980). Paz je jí nadšen. Je to text dobře promyšlený i napsaný s elegancí a přitom úsporný a výstižný. Gimferrer zároveň odkryl Pazovi některé rysy jeho poezie, které do té doby vnímal jinak, a navíc mu pomohl lépe pochopit svou vlastní tvorbu. Jak říká Paz, když čte tuto Gimferrerovu kritiku, vnímá svou poezii z jiného úhlu a něco takového má možnost prožít poprvé: „el poema se cumple a expensas del poeta“¹²⁷ (báseň završená na účet básníka). Předmluvu pro německé vydání musel Gimferrer upravit, neboť obsahovala příliš mnoho vysvětlujících informací pro čtenáře z nehispanického prostředí. V *Lecturas de O. P.* (Čtení O. P.) určuje Gimferrer tři inspirační Pazovy zdroje: španělská poezie (Lope, Quevedo a Góngora), západoevropská lyrika od symbolismu dále (Mallarmé, Rimbaud) a orientální inspirace. Když Gimferrerova kniha vyjde, Paz okamžitě žádá o deset exemplářů, které hned rozšíří mezi přáteli. Kniha je brzy distribuována i v Mexiku a Paz se snaží, aby k ní byly vydány komentáře např. ve *Vueltě*. Paz také informuje, že *Lecturas de O. P.* (Čtení O. P.) byly dobře přijaty v Hispánské Americe.

Název „Piedra de sol“ (Sluneční kámen) označuje aztécký kalendář a zároveň obětní kámen. Báseň neodpovídá zcela klasickému dělení na strofy. Do jedenáctislabičných veršů jsou vkládány pauzy. Text však není porušen, ale naopak je vyzdvížena jeho simultánnost. Jednotlivé obrazy na sebe těsně navazují, ústí jeden ve druhý. Tvoří jednotu. Jsou ve vzájemném propojení, v kruhu, jehož centrem je okamžik, to, co je teď, ale trvá věčně. Báseň je uvedena citátem úryvku básně „Artémis“ ze sbírky *Chiméry* (1853) francouzského spisovatele Gérarda de Nerval, která koresponduje s Pazovým pojetím básně jako cyklu. Nerval mluví o třinácté hodině, tedy první hodině po dvanácté. Tato hodina je počátkem nového dvanáctihodinového cyklu, kruhu. Je to věčně opakující se okamžik. Žena, o níž se následně mluví je věčně milovanou ženou, ale zároveň i každou novou milovanou ženou.

¹²⁷ Paz, O. *MP.* s. 199.

Stejně je na tom i její věčně zamilovaný milenec. Kruh, v Pazově básni, spojení počátku a konce, se vytváří opakováním veršů na počátku a na konci, jako kdybychom měli začít číst báseň znovu a znovu. 584 veršů znamená 584 dní vesmírného cyklu planety Venuše. Protnutí cyklu slunečního a planety Venuše znamenalo pro staré Mexičany nástup nového času a pro Paze je i erotickým symbolem. Cyklem je také četba textu. Vyvolává probuzení okamžiku života a jeho percepci. „Sluneční kámen“ je jedinečnou metaforou aktu četby, který by podle Gimferrera měl být vždy cyklem a probuzením okamžiku. Báseň je také ukázkou spojení erotična s pojetím času jako zpřítomnění. „Cuerpo de luz“ (tělo ze světla), ženské tělo je okamžikem, je ztělesněním okamžiku. Prostřednictvím tohoto těla vidíme svět: „El mundo ya es visible por tu cuerpo.“ (Svět je vidět skrze tvé tělo.) Tělo je popisováno jako město a přírodní scenérie. Břicho je prosluněným náměstím, prsy dvěma věžemi. Oči jsou vodou i ohněm zároveň, čelo lunou i oblaky myšlenek. Básník jako poutník prochází cestou a vnímá svět, vnímá zvuky jako by byl slepý. Teprve prostřednictvím zvuků se svět vizualizuje. Hledá stále ono ženské tělo. Hledá je v minulosti, ve své paměti. Hledáním ženského těla zároveň hledá sám sebe. Já a ty se spojují v jedno. Básníka celou dobu provází téma odrazu, stínu a zrcadla, téma duality. Posléze se vynořuje kontrapunkt ženského těla a dostává konkrétní podobu dívky oděné v barvách „básnickových snů“. Tato dívka má jména pohanská i křesťanská, je ozvěnou renesančních postav. Je Melusinou, která se podle provenzálské pověsti každou sobotu proměnila od pasu dolů v hada. Je připodobňována k břečťanu, jenž ovívá básníka. Tato dívka je také Petrarkovou Laurou, Isabelou de Freire Garcilase de la Vegy, Persefonou, manželkou Hádovou, či Pannou Marií. Je přirovnána k ohni, moři, slunci, větru, luně či kytici růží. Je vším a zároveň ničím. Básník stojí tvář v tvář smrti, noci. Toto je onen pravý okamžik zpřítomnění, čas se zastavil. Básník se stává součástí vesmírného cyklu planety jako její vegetační prvek. V tomto okamžiku se básník uchyluje k hledání minulosti, vrací se zpět a hledá kompaktní obrazy prožitků v labyrintu své paměti. Podobně jako Odysseus podléhá nápoji zapomnění. Probuzen řevem Melusiny procítá do každodenní skutečnosti. Melusina, která byla symbolem matky, dcery i milenky, se rozplyne. Básník se zamýšlí nad bytím. Objevují se autobiografické prvky jako bombardování v Madridu v roce 1937. Báseň popisuje souložící dvojici ve třetí osobě plurálu, spojení erotického motivu a motivu svobody, politické revoluční aktivity. Vynořuje se téma hledání identity na pozadí milostného okamžiku. V tomto momentu zastavení se odkrývají dějiny s tragickými okamžiky skutečnými i z antické mytologie. Mísí se téma smrti osobní a zániku v lidských dějinách. Ovšem tento tok času jako by ani neexistoval, zcela se zastavil. Podle Gimferrera se tak ozývá barokní pojetí času a smrti. Básníková individualita, jenž je zároveň individualitou

čtenářovou, se projevuje použitím první osoby singuláru a plurálu v kontrastu se třetí osobou. Cesta poznání je možná jen za přítomnosti ostatních lidí a tím, že si uvědomíme vlastní „otredad“ (odlišnost). Poznání je znovuzrozením. Spojuje se motiv smrti a zrození. Tímto spojením je opět žena, Venuše, metafora milostného citu, zároveň jitro a noc. Venuše se totiž zjevuje dvakrát za den jako Hvězda jitra a Hvězda večera. Dorazili jsme až k „puerta del ser“ (bráně bytí). Ovšem, zde zůstáváme právě jen v okamžiku četby. Abychom jej mohli zopakovat, musíme znovu přečíst báseň. „Sluneční kámen“ je, jak píše Lumír Čivrný, „jedním obrazem, plastickým i melodickým, plynoucího času a plynoucích časů. Je jedním z pokusů zachytit nemožné, simultaneitu dějů a jejich mnohovýznamovost, jak jen ji může podat poezie médiem životní zkušenosti jednoho jediného člověka.“¹²⁸

Báseň „Blanco“ (Prázdnost) je prostorovou, ale i časovou básní. Představuje několik možností četby poezie. Nabízí se čtení jednotlivých minibásní, ale opravdový význam má podle Gimferrera jen čtení básně jako celku. Paz ve svém úvodním komentáři k básni navrhuje četbu básně jako celku, četbu prostředního sloupce s vynecháním pravého a levého sloupce. Tato četba prochází čtyřmi etapami: žlutou, červenou, zelenou a modrou. Další možností je četba levého sloupce. Tato erotická báseň je opět rozdělena do čtyř úseků. Četba pravého sloupce je kontrapunktem levého. Skládá se z postupu od dojmu, přes vjem, představivost po porozumění. Dále se mohou číst dva boční sloupce jako celek nebo centrální sloupec rozdělený na čtyři díly a k němu další dva díly obsahující boční sloupce. Báseň reprezentuje čtverec rozdělený do čtyř částí, které odpovídají světovým stranám. Je to forma mandaly. Každá strana má své barvy a atributy. V buddhismu a hinduismu mandala symbolicky představuje posvátné místo, je to svatostánek i symbol vesmíru a lidského těla, má svůj počátek i konec, hranice. Vstupem a výstupem této mandaly je ticho hraničící se slovy. Podle Paze i Gimferrera je báseň poutnickou cestou či procesím. Tématem básně je slovo, přechod „del silencio al silencio, de lo en blanco a lo al blanco“ od pauzy k pauze, od mezery k mezeře, jak se říká v samotné básni. Toto je také pojetí moderní básně, ve které je důležité prostorové rozmístění listu knihy, pokrytí slovy, cesta od ticha do ticha. Pro Paze je báseň kosmem a zároveň tělem ženy, spojení slabik je jako spojení těl, a tak vzniká vesmírná opozice, ano a ne. Přítomnost ženského elementu je reprezentována slovem (la palabra). Báseň je nápodobou hudebních forem, fugy (západní hudba) a indické hudby. Hudební stránka, i když jsou přítomny neustále kontrapunkty, není tak výrazná jako v jiných Pazových básních. Vizuální stránka nadřazená je hudební. Důležitou úlohu však hrají zvukové hříčky,

¹²⁸ Paz, O. *NBS*. s. 113.

aliterace či homofonie. Na počátku se zjevuje slovo v důlním prostředí, kde se ve tmě tu a tam zablýskne lucerna a slovo je právě oním světlem lucerny. Následují postranní sloupy líčící erotickou vizi. Milencův pohled sleduje stín ženy v místnosti. Navracíme se ke slovu, ke zvlhlým slabikám navozujícím atmosféru blížícího se deště v protikladu se suchem Mexika. Slova jsou rozeseta do země, rostou, už se zelenají. Opět se zjevuje obraz ženy jako obraz světa. Smysly se bystří. Rozehrává se vztah čtyř sloupců představujících erotické scénérie a dalších čtyř, které jsou myšlenkami o smyslu bytí, jsou způsobem poznání. Na závěr se dostáváme do Indie. Básník sedí nad prázdným papírem. Je to okamžik noci, jsou slyšet kroky ženy. Venku, na stromě nad ním, se slétají ptáci. Spojují se motivy slova a ticha, strany textu a světa, skutečnosti a nadpřirozenosti, jazyka a těla. Dochází k rekapitulaci básně.

„Jasně prožito“ je stejně jako „Sluneční kámen“ básní cyklickou a stejně jako „Prázdnost“ je cestou z ticha do ticha. Na cestě do ticha, ve kterém se nám prostřednictvím básnické tvorby, prostřednictvím jazyka odhaluje svět, uvědomujeme si sebe sama. Na rozdíl od „Slunečního kamene“ do ní nejsou vloženy pauzy. Je nepřerušitelným monologem. Chybí zde interpunkce. Báseň není založena na vyzdvížení simultánnosti, ale následnosti. Je kombinací jednáctislabičného a osmislabičného verše. Tato kombinace je přejata ze španělské renesanční a barokní lyrické tradice. Báseň je výrazně autobiografická, evokuje dětství a mládí. Minulost v ní zaznívá jako „un archipiélago de signos que la poesía transfigura“¹²⁹ (souostroví znaků, které proměňuje poezie). Báseň začíná rozvahou básníka nad prázdným papírem. Co vlastně psát, co říct? V centru stojí okamžik vytváření básně, vztah slova a světa, vztah označujícího a označovaného. Kulisou je dvůr se studnou, zdí a zahradou. Připomíná se nám zde patium velvyslanectví v Indii, jak jej známe ze „Slunečního kamene“. Básník hledá sám sebe a nachází protichůdné obrazy, opět se zjevuje motiv zrcadla, odrazu. V další sekvenci je básník v Mexiku, listuje knihou snad v dědečkově knihovně. Ilustrace v knize jej vtahuje do mexických dějin. Indiánské mýty se mísí se současností. Neustále se střídá stav básníkovy nitra a to, co vnímá kolem sebe. Nástrojem změn je například pohled na fíkovník nebo do očí. Další patium, které se objevuje, je patrně návratem do školních let. V básni ožívají Pazovi rodinní příslušníci. Básník poznává svět, své nitro, uvědomuje si svou odlišnost. Přítomná je i věčná opozice života a smrti. Zajímá jej přechod na jiný břeh bytí. Důležitou roli hrají čtyři přírodní živly: voda, vzduch, oheň a vítr. Básník nejprve hledal smysl své existence, nyní se obrací k existenci světa. V orientálním duchu zjišťuje, že zbavit se vlastní existence mu umožní poznání mnohem hlubší, splynutí se světem. Docházíme

¹²⁹ OPPLC. s. 34.

k absolutnímu okamžiku, ve kterém je vše vším a zároveň ničím. Na konci básně se vracíme opět na začátek: „Estoy en donde estuve.“ (Jsem tam, kde jsem byl.) Uzavírá se další Pazova cyklická báseň.

V dopise z ledna 1977 Paz komentuje vydání *L'espai desert* (Pustý prostor, 1976). Sbírka na něho udělala obrovský dojem.: „Ninguno de los poetas de lengua castellana me había impresionado como tú. Me recuerda el shock que me produjeron mis primeras lecturas de Guillén, Neruda, Cernuda, Lorca.“¹³⁰ (Žádný z básníků španělského jazyka mě nezaujal tak jako ty. Připomíná mi to šok, který ve mně vyvovala první četba Guilléna, Nerudy, Cernudy a Lorky.) Zřejmě měl k dispozici dvojjazyčné vydání, protože si všímá, že katalánská verze je působivější, slovník bohatší a dochází i k zajímavějším zvukovým i smyslovým vjemům. Jde o kompaktní, zhuštěný, precizní text. Paz doslova říká: „El texto se oye y hasta se huele... Es una masa verbal... como un follaje casi acuático y entre cuyas frondas y ondulaciones se desliza y flota formas afiladas, fosforescencias, sombras.“¹³¹ (Text je vidět, dokonce i cítit... Je to nakupení slov... jako vodní listoví kloužou a plavou mezi listy a vlnami vybroušené a svítivé tvary, stíny.) Přesto uznává, že španělská verze se katalánské v mnoha ohledech vyrovná, rovněž dochází k působivým asociacím mezi zvukem a významem. *L'espai desert* (Pustý prostor) je jedna báseň složená z deseti samostatných částí, je to shluk momentů složených z jednotného bohatého slovního materiálu, rytmu, představ a barev. Jednotlivé části by se daly číst zvlášť, ale postrádaly by smysl. Paz hodnotí jazyk jako: „lenguaje líquido, espeso –mar y aceite. Lenguaje somnábulo, submarino –y lenguaje lúcido, de buzo.“¹³² (jazyk plynulý a zhuštěný –moře a olej. Jazyk náměsíčný, podmořský –jazyk střízlivý, rozevlátý.) Je to jazyk na vysoké úrovni s určitou revoluční funkcí v poezii. V první části si všímá motivů: „el deseo –oscuro, insistente, desmesurado... rueda“¹³³ (přání –temné, dotěrné, nesmírné... se točí), které jsou spojením jednotlivých obrazů; nebo metafora „cadáver de relámpago = la moneda de cobre en el pozo“¹³⁴ (mrtvola odlesku – měděná mince ve studni). Neustále se objevuje dvojznačnost, skutečnost a představa, jakási mytická realita a skutečná realita ponižovaného Katalánska, jak ji vnímal Gimferrer v dětství. V kontrastu také stojí motivy živé přírody spojené s dětstvím, mládím, minulostí, sexem a mytickou snovou realitou, a neživé přírody vyjadřující záporné elementy jako svět tyranie, zla a přetvářky. Ve druhém verši této části je jmenována „cruel primavera“ (drsné jaro) a Gimferrer přiznává nevědomou paralelu s Eliotovou *Pustinou*, kde v prvním verši figuruje

¹³⁰ Paz, O. *MP.* s. 170.

¹³¹ Paz, O. *MP.* s. 142.

¹³² Paz, O. *MP.* s. 143.

¹³³ Paz, O. *MP.* s. 143.

¹³⁴ Paz, O. *MP.* s. 143.

drsný duben. První a druhá část jsou spojeny motivy dřeváků a dřeva. Druhá část vyjadřuje touhu po novém čase, po konci tyranie a nástupu svobody. Ve třetí části zápolí skutečnost a představa jako protiklady: „los juguetes y la familia, la gente de la calle y los muñecos“ (hračky a rodina, lidé na ulici a loutky), skutečná realita proti realitě hry. V této části vystupuje šílená kněžka, která je pojátkem se čtvrtou kapitolou, erotickým zpěvem. Pazovi se zamlouvá opozice erotismu a kontemplace. Podle něho je erotismus jedním ze znaků moderního umění. Primitivní i starověké národy vnímají tělesnost jako něco přirozeného. Ovšem středověk se s něčím takovým nedokázal vyrovnat. Proto se od renezanze toto téma opět začleňuje do kultury a hledá zde své umístění. Spolu s hledáním tělesnosti souvisí i hledání sebe sama, které je náplní básně. Pazovi se v tomto oddíle nelíbí volba některých slov jako „mayestático“ (vladařský) a „silencio azul“ (modré ticho), jež mu připadají příliš průhledná. Také se mu tato část jeví málo kondenzovaná. Pátou částí je nejvíce nadšen, vidí zde v pojetí času návaznost na Eliota. Mluví se o jednom čase, který je věčností a zahrnuje minulost, přítomnost i budoucnost. Věčnost se promítá do okamžiku, kdy si ji uvědomíme a vymaníme se z časové lineárnosti. V celé sbírce hraje důležitou roli motiv smrti a v této části obzvlášť. Smrt není zlomem, ani očekáváním, ale přirozeným koloběhem. Mrtví žijí v čase věčnosti. Šestá část nás uvede do okamžiku čarovného rituálu šamana a zároveň evokuje ulice současné Barcelony. Opět je probíráno téma Katalánska a jeho ztráty jazyka za frankismu. Gimferrerova báseň se tedy stává i sociálním výkřikem. Sedmou část Paz vnímá jako nejméně průhlednou. Nenachází vztah mezi cestou do Paříže a demolicí bytu. Obdivuje pasáž, která je hvězdnou vizí, tedy poezií zahrnující astronomické a astrologické poznatky, která má tradici od sumérské literatury. Soudí, že je to nejsymboličtější část, plná hvězd, přítomnosti ruin a zhroucení času. Za nezapomenutelný obraz považuje „Leñador del Tiempo“ (Dřevorubce Času). Čas je zastaven pohledem básnického já do zrcadla, podobně se tak stalo i ve druhé části. V osmé části se kumuluje děs a strach, vystupuje zde „Hombre del saco“ (Zloděj dětí), postava katalánského folklóru, s níž se strašily děti. Strach a samotu prožívá tentokrát dospělý básník. Při hledání kořenů svého bytí se ocitá v prázdném prostotu, v prostoru, který je všude a zároveň nikde, v prostoru, který je paralelou superpozice času. Osmá část tak předznamenává desátou, závěrečnou. Devátá část je tok obrazů barev a předmětů tak trochu bez ladu a skladu. Desátá část je pak centrální, je metafyzickým klíčem významu básně: „Un espacio, un lugar – pero que no ocupa lugar en el espacio, un lugar con las propiedades extrañas del tiempo, sin ser tiempo, un espacio en continua metamorfosis.“¹³⁵ (Prostor, místo – které ovšem nezabírá žádné místo v prostoru, místo se zvláštními vlastnostmi času, aniž by bylo časem, prostor v neustále proměně.)

¹³⁵ Paz, O. *MP*. s. 145.

Desátá část evokuje Pazovu myšlenku vztahu člověka a jazyka. Jazyk je stvořitelem člověka a bez něj člověk nemůže existovat. Zároveň se jedná i o prohlédnutí lidského bytí, které není možné bez existence jiných bytostí, od níž se můžeme odlišit. V této dlouhé básni se tedy výrazně projevuje narativní složka, a dokonce je i způsobem literární kritiky. Čas a prostor básně jsou osobní a kolektivní mytologií. Básník bojuje s přeludy z dětství a mládí. Báseň je reflexí lidského něvědomí. Je hledáním smyslu bytí, prostředí lidské existence. Vize světa je reprezentována pohledem do kosmu a do stmívajícího se lesa, kde druidové oslavují svět. Významné místo zastávají v básni erotické motivy. Pátá část *L'espai desert* (Pustý prostor) se brzy objeví v časopise *Vuelta*, stejně jako kritika sbírky od Juana Goytisola z estetického hlediska nebo poznámka Ramóna Xiraua, spíše osobní citová manifestace pisatele.

Eliot, Paz a Gimferrer tvoří svými díly určitou příbuzenskou posloupnost v pojetí času, prostoru, vegetační ikonografie, básnického já, lidské existence a jazyka. Samozřejmě nejsou jedinými spisovateli, kteří zmiňované pojetí času ve svých pracích použili. Mohli bychom jmenovat třeba Juana Ramóna Jiménez a jeho báseň „Espacio“ (Prostor). Tito tři autoři jsou však ve velmi těsném souznění, což dokazuje právě korespondence dvou z nich.

Pere Gimferrer je často nazýván „poeta de un instante“ (básníkem momentu). Nyní je jasné, o jaký okamžik se jedná, o zastavení času, ve kterém se odehrává veškerý čas a zároveň je popřením času. V tvorbě Paze i Gimferrera se také najde velmi krátký typ básně. Jedná se o tzv. „instantáneas“ (jakési impresionistické momentky). Citujme z Pazovy sbírky *Árbol adentro* (Hlas stromu) báseň „Naranja“ (Pomeranč): Pequeño sol/quieto sobre la mesa,/ fijo mediodía./ Algo le falta: noche. (Malé slunce/ klidně ležící na stole/ stále poledne./ Něco mu chybí: noc.) Něco podobného píše Gimferrer ve sbírce *El vendaval* (Orkán) v oddíle „Salón Rosa“. Báseň „Arpa“ (Harfa): „En la sala de París, una mano blanca y otra mano blanca. Una franja blanca en la sala de París.“¹³⁶ (V pařížském sále, jedna bílá ruka a druhá bílá ruka. Bílý pás v pařížském sále.) nebo báseň „Enero“ (Leden): „Tijeras en el aire metálico, converge el verano en una bala de algodón helado: ráfagas.“¹³⁷ (Nůžky v kovovém vzduchu přeměňuje léto na střelu z ledové bavlny: poryvy.) Momentkami jsou i básně sbírky *Como un epílogo* (Jako závěr) z roku 1980, např. „Campana“ (Zvon): „Muerto de bronce no habla de misas de difuntos./ En el fondo del bosque, metal de terciopelo/ sólo la mitad dice del tiempo de vivir./ Intemporal, el resto es la nieve en la cumbres.“¹³⁸ (Mrtvé tělo z bronzu nemluví o zádušních mších./ V hlouby lesa, sametový kov/ jen polovina říká o čase života./ Nadčasový, zbytek je sníh na vrcholcích.)

¹³⁶ Gimferrer, P. „Arpa.“ *Vuelta*, 1986, č. 108. s. 14.

¹³⁷ Gimferrer, P. „Enero.“ *Vuelta*, 1986, č. 108. s. 14.

¹³⁸ Gimferrer, P. *Espejo, espacio y apariciones*. Madrid: Visor, 1988. s. 295.

4.6. Próza

Oba básníci nenechali úplně netknutou ani výpravnou prózu. Paz považuje prózu za poněkud nepřírozenou, neboť bojuje proti spontánnímu jazyku a nutí slova k jednoznačnosti, přístup prozaika k jazyku je výrazně analytický, zatímco poezie ponechává slovům mnohoznačnost, vychází z mluveného jazyka a je základem literatury každého národa. Próza, jak tvrdí Paz, je později vzniklý literární útvar, otevřený, spějící k cíli v rovině lineárního času. Ovšem, jak si můžeme všimnout v tvorbě obou autorů, i pro jejich prózu platí neustále se probouzející přítomnost, která má daleko k časové posloupnosti. Ve sbírce esejů *Luk a lyra* definuje Paz prózu jako oživení chvíle, která uplynula, jako znovuvytváření světa, ve kterém mají hrdinové vyprávění obnovit starý řád. Navíc od dob modernismu je podle Paze otevřena cesta vzájemného pronikání prózy a verše. Další Pazovou tezí je, že próza má stejně snahu splynout s poezií, být sama poezií, neboť „prozaik marně bojuje proti svůdnosti rytmu“¹³⁹. Poezie nakonec vždy vítězí nad prózou. Tato exkluzivní vize poezie poněkud kontrastuje se soudobým pojetím literatury. Rozdíly mezi poezií, prózou a dramatem se naopak stírají.

Po vydání Gimferrerova románu *Fortuny* (Rodina Fortuny) v roce 1984 mu Paz píše, že i jeho prozaický styl je svižný, zhuštěný, bohatý s jazykem břitkým a výstižným. Krátké kapitoly mají kinematografický charakter a zároveň malířskou citlivost a smysl pro detail. Uplatňuje se záliba v barevnosti a odstínech, v krásných věcech: látkách, obličejích, tělech. Přítomný je kontrast světla a stínu a všudypřítomná je smrt, která je ovšem také doprovázena krásou. V románu, morální alegorii, jsou děj a postavy obrazů neustále ožiovány, protagonisté románu se směšují. Zároveň při popisu děje postupuje Gimferrer malířskou technikou tahu štětce. Tok děje je nezadržitelný. Paz říká, že jde o jakési vizuální album. Každá strana je proměnou. Čas románu je mnoha časy zároveň, jakoby všichni žili v tutéž dobu, a je vůbec otázkou, zda žili nebo byli jen součástí výtvarného díla. Paz v tomto díle opět spatřuje katalánskou duši. Také o románu napsal recenzi pro *El País* s názvem „La trama mortal“ (Smrtelné spiknutí). Za první impuls prózy u Gimferrera považuje Paz jeho deník *Dietario* (Deník) složený ze tří plánů: skutečné reality, reality historicko-literární a z fikce. Pazovu výpravnou prózu pak zastupuje část povídek z *¿Águila o sol?* (Orel nebo slunce, 1951), o kterých se vyjádřil Cortázar, že ovlivnily jeho *Cronopios* (Chronoskop). Paz se k próze vrátil už jen jednou v *El mono gramático*, (Opičák gramatik, 1979), zatímco Gimferrer pokračuje s větší intenzitou. Deník *Dietario* považuje Paz za jedinečný, opět

¹³⁹ Paz, O. LL. s. 194.

s rychlým, ale uvolným stylem, který se zdá podobný Dostojevskému. Je plný intelektuálních výkladů bez překrucování, vzdělanosti bez afektovanosti, citlivosti bez přecitlivělosti, ironie bez krutosti a zvědavosti bez vlezlosti. V knize je množství témat, epoch a osobností: herců, básníků, sportovců, badatelů či hudebníků. Několikrát se objevuje postava Octavia Paze. Nejedná se tedy o deník ze života jeho autora, ale naopak ze života jiných. Vždy je zachován obdobný rozsah kapitol, jedna a půl až dvě strany. Paz nachází i překvapivá srovnání a připodobnění osobností jako třeba Sv. Augustina a Rimbauda. V *Dietariu* (Deník) vystupují dva vypravěči zosobňující pohled zevnitř a zvenčí, je to deník intimní a zároveň intelektuální. Střídá se vnitřní monolog s pohledem kamery zvenku. Čas je pojatý simultánně, jednotlivé obrazy se objevují v juxtapozici. Gimferrer sám také mluví o technice historické simultánnosti. Prostřednictvím minulosti pojednává o současné události. Např. v roce 1980 se vdávala monacká princezna Carolina. Gimferrer přitom nepíše o ní, ale o jejích předcích. Objevuje se řada kulturních narážek, literární styl má vizuální charakter, je plastický. Identita lyrického subjektu je hrou masek a zrcadel. Mísí se ironie s nostalgií. Jsou přítomny četné kinematografické aluze. Tematicky lze dílo rozdělit na část o literatuře, o čase a etických otázkách. Sem patří láska, samota, odcizení dnešního světa, světový mír či tyranie nebo aktuální problémy Katalánska. K próze se Gimferrer naposledy vrátil v roce 2006, kdy vydal *Interludio azul* (Modrou mezihru). Celkově se pojetí prózy velmi blíží poezii. Paz také říká o Gimferrerovi, že je básníkem, i když píše prózu.

4.7. Literatura a film

Jak jsme se již zmínili, vliv filmu je zvláště patrný v tvorbě Gimferrerovy generace. V Gimferreově případě pak obzvláště. Jak řekl v proslovu při inauguraci nového školního roku 1989/90 v barcelonském Ateneu, film v něm probudil v sedmi letech touhu psát. Ve vesnickém kině zhlédl western Daleko na Západě a doma se pokusil příběh zrekonstruovat a napsat. Tento druh poválečného filmu, jak říká Gimferrer, pokleslého filmu, byl velmi odlišný od kultivované předválečné tvorby, která ovlivnila předchozí generaci. Navíc Gimferrerova generace vnímá film jako něco samozřejmého, nikoli jako technický výdobytek.

Z korespondence se několikrát dovídáme o technice řazení básnických obrazů jako po sobě jdoucích filmových sekvencí. Toto juxtapoziční uspořádání najdeme u Gimferrera i u Paze. Je to způsob básnické kondenzace, jehož cílem je stručnost, jazyková ekonomičnost, a zároveň co největší významová výstižnost. K technice montáže se přidružuje střídavý pohled kamer prostřednictvím očí či zrcadel. Popis prostředí také odpovídá možnostem přiblížení a oddálení kamery. S tím také souvisí grafické zpracování básně, které způsobuje zrychlení či zpomalení nástupu nového obrazu.

Gimferrer však jde v zájmu o film a vztah filmu k literatuře ještě dále. V roce 1985 vydal knihu s názvem *Cine y literatura* (Film a literatura). Základem této knihy je hledání vztahu mezi obrazem a slovem, dvěma systémy znaků, které se vzájemně doplňují, ale jejich zákonitosti nejsou zcela identické. I zde se příliš nevzdalujeme Pazovi, jenž o vztahu obrazu a slova píše v *Luku a lyře*. V centru zájmu stojí jazyk jako způsob verbální komunikace. Báseň a film jsou umění okamžiku v pohybu či okamžiků, které jdou za sebou. Zatímco třeba fotografie je statickým uměním okamžiku. Báseň a film se přibližují i způsobem vzniku. Podle Gimferrera je psaní básně podobné natáčení filmu a také čtení básně není odlišné od zhlédnutí filmu. Gimferrer mluví o konceptu „transcurrir del instante“ (mihnutí okamžiku). Gimferrer studuje literární předlohy výpravných filmových děl, divadelní hry a romány, a sleduje způsob jejich adaptace. Scénář považuje za svébytný literární útvar. Existují i scénáře, podle nichž nebyl natočen film. Jedná se o *Viaje a la Luna* (Cestu na Měsíc) García Lorky, o Buñuelova *Ilegible hijo de flauta* Nečitelného syna s flétnou či Dalího *Babaouo*. Čtenářský zájem je hlavně o scénáře, které se dočkaly slavného zpracování. Čtenář zůstává stejný, i když může být mnohokrát zpracován a různě interpretován. Gimferrer sleduje i opačný vliv, tedy vliv filmu na literaturu. Film totiž stále získává větší a větší sociální prestiž ve společnosti. Film se stává v Gimferrerově tvorbě motivem. Hned v první sbírce *Arde el mar* (Hoří moře)

najdeme „Ódu na Raoula Walshe“, amerického režiséra a herce, zakladatele Akademie filmového umění a vědy (AMPAS), a bratra George Walshe, slavného herce němého filmů. Velké množství narážek na kinematografii, postavy, místa a věci z filmů nebo filmové herce, se objevuje v Gimferrerových Denících (*Dietari a Segon dietari*). Tak se na Náměstí Dauphine zjevuje komisař Maigret ze stejnojmenného detektivního seriálu a románu. Do Barcelony je přenesen herec Peter Lorre z Hitchcockova filmu *Muž, který věděl příliš mnoho*. Jedna z kapitol je nazvána „Návrat Charlieho Chana“ podle čínsko-amerického pseudoakčního hrdiny, který se rovněž vyskytuje v knize *La muerte en Beverly Hills* (Smrt v B. H.). Gimferrer se zde identifikuje s obětí akčního filmu a píše, že má být zavolán Charlie Chan, až bude za svítání nalezena jeho mrtvola. Ostatně Gimferrer se ztotožňuje se všemi filmovými hrdiny, kteří vystupují v jeho básních. V *Dietari* (Deníku) vystupují herečky Marlene Dietrich v roli Xanghai Lily a kněžna Grace Kelly jako Glorie Swanson. Gimferrer si hraje s různými rovinami skutečnosti, s imaginárním světem, s minulostí a s přítomností. Báseň „1969“ z *La muerte en Beverly Hills* (Smrt v B. H.) slučuje filmovou vizi a každodenní skutečnost z mládí.: „Alguien me da la mano y es el balcón, el grito/ de los vencejos, los tranvías dorados en el denso crepúsculo,/ el fantasma de Robert Taylor como la muerte en los cines,/ los pómulos de las chicas del Instituto y sus/ carteras bajo el brazo y sus sonrisas, diríase que todas tienen los ojos azules. (Někdo mi podává ruku a je to balkón, výkřik/ rorýsů, pozlacené tramvaje v plném soumraku,/ přízrak Roberta Taylora jako smrt v kinech,/ tváře dívek ze střední školy a jejich/ aktovky pod paží a jejich úsměvy, řeklo by se, že všechny mají modré oči.) Robert Taylor byl velmi oblíbený americký herec. Gimferrer spojuje filmový svět také s mýty. Protagonisté básní i prózy jsou připodobňováni k Venuši, Euridice či Orfeovi.

Gimferrer a Paz souzní v básnické technice inspirované filmem. Pro Gimferrera je film také důležitým motivem. Kromě četby se patrně Gimferrer v mládí věnoval i detektivnímu americkému filmu od svého počátku ve 30. a 40. letech 20. století. Svět Hollywoodu mu učaroval.

5. Závěr

Vraťme se na závěr k Pazově dopisu z roku 1987, kde píše: „La poesía es una forma de amistad. La poesía: el acuerdo, el acorde.“¹⁴⁰ (Poezie je druhem přátelství. Poezie: souhra, souzvuk.) Pro Paze je přátelství: „...la gran experiencia humana, no menos esencial que la del amor. Hay pocos poemas a la amistad en nuestra tradición; en la china es lo contrario.“¹⁴¹ (...velkou životní zkušeností, neméně důležitou než je láska. V naší tradici existuje málo básní o přátelství; v čínské je tomu naopak.) Pere Gimferrer však báseň o přátelství napsal, nazval ji „Unidad“ (Jednota) a věnoval ji Octaviu Pazovi a jeho ženě Marii José:

„Dictado por el crepúsculo,
dictado por el aire oscuro; el círculo se abre
y habitamos en él; transiciones, espacio
intermedio. No el lugar
de la revelación, sino el lugar
de reencuentro. La espada
que divide la luz.
Del ojo a la mirada,
la claridad permanente, el ámbito de los sonidos,
la campana que clausura la visión terrestre
como el ojo inexorable de la forma floral
fija el fuego de un carbúnculo. Este ojo
¿Ve mi ojo? Es un espejo de llamas
el ojo que ahora me ve. Con sonido de poleas,
los ejes de la noche. Desarbolada,
se derrumba la oscuridad y, a tientas,
el sol conoce la noche.“¹⁴²

(Diktováno soumrakem,
diktováno ztěmnělým nebem; kruh se otevírá
a my přebýváme v něm; přerod času, prostor
zastavení. Není to místo
zjevení, ale místo
opětovného setkání. Meč,
jenž protíná světlo.

Vycházející z očí a směřující k pohledu,
nepřetržitý jas, prostor zvuku,
zvon, který uzavírá pohled na Zemi,
tak jako neúprosné oko ve tvaru květiny
se upírá na žár rubínu. Vidí toto oko
moje oko? Je zrcadlem plamenů
to oko, které mě právě pozoruje. Za zvuku řemenice,
hřídla noci. Zbavená stromů
hroutí se temnota a poslepu
slunce rozpoznává noc.)

¹⁴⁰ Paz, O. *MP*. s. 303.

¹⁴¹ Ullacia, M. *PPM*. s. 69.

¹⁴² Gimferrer, P. „Unidad.“ *Zurgai*. 2006, č. 4, roč. 2, s. 72.

Nejedná se o jedinou báseň, u níž bychom našli dedikaci Pazovi. Gimferrerových básní, na které má Paz bezprostřední vliv, je také celá řada. Báseň „Unidad“ (Jednota) je součástí vydání *Selección de poemas de Pere Gimferrer* (Výběr z básní Pere Gimferrera). Byla původně napsaná v katalánštině a Gimferrer ji sám mimořádně přeložil i do španělštiny. Objevila se v prosinci 2006 v baskickém časopise *Zurgai* bez datace, ale my můžeme předpokládat, že byla složena na sklonku Pazova života. Onen soumrak je jednak denní dobou, kdy podle Paze: „el sol parece brillar más en el crepúsculo“¹⁴³ (zdá se, že slunce září nejvíce za soumraku), ale vyjadřuje i soumrak Pazova života: „También la vida: para mí, ahora que se aleja, es más viva.“¹⁴⁴ (Také život je pro mě nyní, když se vzdaluje, ještě více živoucí.). Báseň je jako zastavený čas na obraze impresionistů, vejde se do ní celý život, snad i celé dějiny Země. Čas jí prostupuje uchopen v jediném okamžiku. V okamžiku světelné záře žhavé jako plamen. Den se mění v noc a lidský život s ním. Slunce pohasíná, nastává noc. Právě motivy slunce, plamenů, záře jsou v Pazově díle silně zastoupeny, a tak se nedivíme, že na ně Gimferrer naráží. Vyjadřuje se zároveň spojitost obou autorů pracujících s časem, s jeho zpřítomněním, jež obsahuje nekonečný tok času minulého i budoucího. Oko je nástrojem vnímání tohoto momentu, oko básnického subjektu i oko všudypřítomné, vševědoucí.

Korespondence Pere Gimferrera a Octavia Paze je dnes již legendární záležitostí, ze které si dokonce jiní literáti dělají tak trochu legraci. Manuel Vázquez Montalbán, jeden z Nejnovějších, po smrti Octavia Paze napsal.: „Gimferrer se carteaba con Octavio Paz desde poco después de tomar la Primera Comunión.“¹⁴⁵ (Gimferrer si s Octaviem Pazem dopisoval už krátce po svém prvním přijímání.) Dopisy odkrývají hluboký osobní vztah spisovatelů a mimořádné literární souznění navzdory generačnímu předělu. Octavio Paz se narodil o šestadvacet let dříve, přesto je s Gimferrerem v neuvěřitelném duchovním sepětí. Paralelu najdeme mezi jejich životními osudy. Oba vyjadřují nespokojenost s politickým děním ve svých zemích a pokud jde o vývoj jsou značně pesimističtí. Zatímco Paz řešil neutěšenou situaci opouštěním vlasti, Gimferrer zůstal. Oba prožili dva hluboké manželské vztahy a jejich ženy měly vždy velmi blízko k umění. Můžeme sledovat mravenčí editorskou spolupráci v průběhu jejich přátelství v nakladatelství Seix Barral. Oba začali psát a vydávat básně velmi mladí a poměrně brzy se stali uznávanými literáty. Kromě básní jsou i autory próz a každý vydal jedno dramatické dílo. Oba píší eseje. Poezie je však určitým nadřazeným prvkem a poetičnost se prolíná všemi jejich díly. Vynikají neuvěřitelnou sčtetlostí a v dopisech si sdělují, co právě

¹⁴³ OPPLL. s. 65.

¹⁴⁴ OPPLL. s. 65.

¹⁴⁵ Vázquez Montalbán, M. „Gimferrer y yo.“ Madrid: *El País*, 26. 11. 1998. [online]. [cit. 2007-04-15].

Dostupné z: <http://www.vespito.net/mvm/gimferrer.html>

čtou, a doporučují si díla k přečtení. Někdy se jedná skoro o čtenářský deník. Jejich vzdělání můžeme považovat za encyklopedické. Oba autoři o sobě a literárních dílech hojně psali. Řada jejich kritik, komentářů a esejů se objevila v časopisech *Plural* a *Vuelta*. Ve svých dílech přímo i nepřímo narážejí jeden na druhého v literárně teoretických otázkách, pojetí jazyka, motivů či inspiračních zdrojích.

Předmětem dopisů jsou velmi často úvahy o literatuře, orientální či antické filozofii, o mytologii či symbolice. Spisovatelé hledají kořeny v dílech surrealistů a avantgardy, ale i u modernistů. Jejich poezie je plná narážek na osobnosti, epochy, které v jejich dílech někdy obtížně analyzujeme. U Gimferrera a Nejnovějších se jedná o tzv. kulturalismus, který se soustřeďuje na literární a kulturní odkazy na osobnosti a díla ne příliš známá. Tyto odkazy jsou někdy vyjádřeny explicitně, jindy je jejich hledání velmi náročné. U Paze jde spíše o narážky na inspirátory, na orientální, antické či hispánské reálie. Jejich vkládání do básní není úmyslné, ale je podmíněné básnickovým zájmem. Není tedy prvoplánovou nutností jako je tomu u Gimferrera v jeho mladistvých básních. Podle obou nemůže moderní literatura existovat bez erotismu a naopak by neměla obsahovat křesťanský religionismus. Erotismus je u nich velmi širokým pojmem. Zahrnuje touhu po lásce jako citu, ale jindy je lehce pornografickou produkcí. Do Gimferrerovy a Pazovy tvorby silně zasáhla kultura města, která je jedním z dědictví přejatých od T. S. Eliota. Město je jednak motivem, v některých básních přímo leitmotivem, jednak jazykovou inspirací, je kontaktem s hovorovým jazykem. Za obzvláště oblíbené město můžeme považovat Benátky. Oba autoři je několikrát navštívili a byli jimi ohromeni. Oblíbeným prostorem je v díle obou zahrada se svojí flórou a faunou. Zahrada je často dějištěm milostných prožitků snových či skutečných. V pojetí zahrady Gimferrer a Paz opět pokračují v linii T. S. Eliota. Všudypřítomná je v jejich básních smrt, která ovšem není tragickou vizí, ale je součástí koloběhu lidského života. Opuštění tohoto světa znamená možnost splynutí s duší kosmu a nazírání opravdového poznání. Jejich básním je vlastní neustálá dualita, dne a noci, slunce a měsíce, jasu, ohně a tmy, snu a skutečnosti. Básně hýří barvami a přepychovými materiály. Gimferrerovo a Pazovo dílo je nerozlučně spjata s kinematografií. U obou je využita technika montáže, rychlých střihů a jejich juxtapoziční řazení. U Gimferrera je navíc film silným motivem. Oba mají velmi těsný vztah k výtvarnému umění a k hudbě. Jedná se o techniku impresionistické malby převedenou do poezie, o techniku zaznamenání okamžiku např. za svitu posledních paprsků slunce za soumraku. Zároveň jsou oba spisovatelé významnými kritiky výtvarného umění. Do některých básní se prolínají hudební formy. U Paze je dominantní vliv indické hudby, u obou

pak hraje důležitou roli jazz. Necítí se však dostatečně fundovaní, aby o hudbě teoreticky psali.

Jazyk je podle Gimferrera a Paze základním prvkem lidského bytí. Jazyk má přirozenou schopnost tvořit verše a je jakousi potenciální metaforou. Básník krotí slova, je jejich služebníkem, má za povinnost slova kultivovat. Báseň je pak jazykem v napětí. Podle Paze a Gimferrera je básnický jazyk předmětem každodenní revize. Nemá se vzdalovat soudobému úzu. Představují si jej jako kompaktní, kondenzovaný, plný invence. Pomocí slov vzniká básnický obraz, který je významem básně. Obraz není sám o sobě vysvětlením smyslu básně, ale je pozvánkou k jeho prožití a pochopení. Básník tvoří nový svět, novou skutečnost, která má svou logiku. Vytváří novou estetickou pravdu, která si podřídila pravdu běžného života. Čtenáři se tak naskytá okamžik poznání, který je možný právě jen v okamžiku četby. Paz mluví o spatření jiného břehu skutečnosti. Báseň je po napsání nedokončeným dílem, které se oživuje a dotváří ve styku se čtenářem nebo posluchačem. Jedná se o cyklus, jímž je vyvolávána poezie. Básník je svým způsobem kouzelník a vytvoření básně i její četba je magický obřad.

Básnické já není podle Gimferrera a Paze v moderní poezii přítomno. Je zajímavé, že ani jeden z umělců nepoužívá výraz básnický subjekt, ale mluví o básnickém já nebo o přítomnosti básníka v poezii. Jedná se o ozvěnu Eliotova názoru, který soudí, že poezie není vyjádřením básnického subjektu, ale naopak únikem on něho. Když čteme Gimferrerovu a Pazovu poezii, jeví se naopak velice osobní. Básnické já je zde umně skryto.

Čas je pojatý jako mytický cyklus, který se obměňuje v určitém intervalu. Mýtus se projevoval v minulosti, projeví se v budoucnosti a zároveň je věčnou přítomností, je to čas archetypální, protkнутí různých rovin zároveň. Tato mytologie se pak v neustálém cyklickém procesu vrací, obnovuje a zpřítomňuje. Po jisté době tedy můžeme čekat příchod, zrod nového času, obnovu cyklu. Gimferrer a Paz popírají v poezii lineární čas, který je ostatně vnímán dost negativně. Analogií mytického času je básnický rytmus. Čas je v básni vyjádřen v superpozici a juxtapozici. Juxtapozice klade vedle sebe několik časů zároveň, minulost, přítomnost a budoucnost probíhají v jednom okamžiku. Superpozice je neustálým zpřítomňováním minulosti a budoucnosti. Superpozice a juxtapozice spojují jednotlivce se společností a její historií. Se superpozicí času se sjednocuje i superpozice prostoru. Nadčasovou rovinou je sen, je určitým věčným okamžikem, je časem bez času.

Jen Pazova smrt ukončila zajímavou korespondenci. Vzájemný kontakt byl podstatou Pazova bytí.: „Tengo hambre y sed de conversar inteligente.“¹⁴⁶ (Hladovím a žízním po inteligentní konverzaci.) Oba literáti byli obdařeni schopností hlubokého přátelského vztahu k mnoha lidem. Jejich paměť se totiž nesoustředí jen na množství informací souvisejících s literaturou a uměním, ale zaznamenává i lidské osudy a problémy lidí, jimž jsou oba spisovatelé ochotni pomáhat. Octavio Paz i Pere Gimferrer nesmírně rádi diskutují se svými přáteli i ve vnitřních monologích. Jejich dílo podléhá neustálé sebekritice. Julio Cortázar napsal o Octaviu Pazovi: „Es una estrella de mar: tentacular y siempre fiel a un centro.“¹⁴⁷ (Je jako mořská hvězdice, má sice výběžky těla, ale je věrná svému nitru.) Paz i Gimferrer byli obdařeni touhou poznávat, pít se za novým poznáním. Přitom jsou oba osobami nesmírně otevřenými a bez předsudků přistupují k dílu mladších či zapomenutých nebo stále neobjevených autorů. Právě tato vlastnost umožnila Pazovi seznámit se Gimferrerem a navázat tak vzájemně prospěšnou spolupráci trvající tolik let. Jak oceňují dnešní mladí autoři, ale i někteří spisovatelé Gimferrerovi generace, i on je díky své ochotě číst díla mladých autorů a odpovídat na dopisy objevitelem řady talentů, jimž dopomáhá k vydání knih v nakladatelství Seix Barral. Možná bychom ani neměli mluvit o ochotě, ale o přirozené zvědavosti dané oběma spisovatelům, která je vedla nejen ke sledování vývoje literatury a kultury obecně, ale i k zájmu o veškeré podnětné dění ve světě.

¹⁴⁶ Paz, O. *MP*. s. 259.

¹⁴⁷ *OPPLL*. 1990. s. 32.

6. Résumé ve španělštině – Resumen en español

Este trabajo titulado *Octavio Paz - Pere Gimferrer. “La poesía es una forma de amistad. La poesía: el acuerdo, el acorde.”* tiene como objetivo aclarar la relación profesional y vital de dos autores, del mexicano Octavio Paz (1919-1997) y del catalán Pere Gimferrer (1945). Partiendo del libro *Memorias y palabras*, la correspondencia unilateral de Paz a Gimferrer, descubrimos las convergencias y divergencias de los dos escritores. Es una lástima no poder disponer de la correspondencia dirigida a Paz porque así leemos el libro como laberinto de preguntas sin respuestas y respuestas sin preguntas. La lectura se convierte en un pequeño trabajo de detective. A pesar de eso el libro es un recurso singular de las informaciones sobre los dos poetas y críticos. Había que estudiar también toda su obra literaria disponible y artículos de las revistas especializadas, misceláneas y monografías. En el trabajo están incluidos los materiales recientes y las informaciones sacadas de Internet.

La correspondencia entre Octavio Paz y Pere Gimferrer se ha convertido ya en una leyenda de la que se burlan otros escritores. Después de la muerte de Octavio Paz, Manuel Vázquez Montalbán escribió: “Gimferrer se carteaba con Octavio Paz desde poco después de tomar la Primera Comunión.”¹⁴⁸. Las cartas nos permiten observar la profunda relación humana entre dos poetas y su extraordinario acuerdo literario. Octavio Paz nació veintiséis años antes que Gimferrer; sin embargo, su unidad espiritual es excepcional. Cierta paralelismo lo encontramos comparando sus vidas. Los dos se preocupaban por el futuro de sus patrias y estaban decepcionados por la situación política. Vivieron dos matrimonios y sus mujeres llevaban una estrecha relación con el mundo artístico. Podemos contemplar una minuciosa colaboración en la editorial Seix Barral. Los dos empezaron a escribir muy jóvenes y pronto se convirtieron en escritores conocidos y célebres. No publican sólo poesía, sino también prosa narrativa y cada uno una obra de teatro. Escriben ensayos. Muchos de ellos son críticas de la obra de su amigo y aparecen en las revistas *Plural* y *Vuelta*. Según ellos la poesía es superior a los otros géneros y los rasgos poéticos penetran en toda su obra. Los dos escritores demuestran en sus cartas y en su obra entera un increíble conocimiento literario. Se informan mutuamente sobre la lectura actual y se recomiendan las obras. Su educación podemos considerarla enciclopédica. En sus obras aluden directa e indirectamente uno a otro hablando de la teoría literaria, de la lengua, motivos o inspiración.

¹⁴⁸ Vázquez Montalbán, M. „Gimferrer y yo.“ Madrid: *El País*, 26. 11. 1998. [online]. [cit. 2007-04-15]. Dostupné z: <http://www.vespito.net/mvm/gimferrer.html>

Las cartas incluyen reflexiones sobre la literatura, sobre la filosofía antigua y oriental, sobre la mitología y los símbolos. Buscan el parentesco en la obra de los surrealistas y vanguardia pero también en la de los modernistas. Su poesía está llena de alusiones de personajes y épocas y las analizamos difícilmente. En el caso de Gimferrer y los novísimos se trata del fenómeno llamado „culturalismo“ que menciona obras y personajes tanto culturales como literarios poco conocidos. Algunas veces escriben estas alusiones explícitamente, pero otras veces tenemos que buscarlas. Octavio Paz también alude a sus inspiradores, a la realidad antigua, oriental e hispánica. La introducción de estas alusiones es más bien inconsciente y se basa en la afición del poeta. Pues, no es necesaria como en la obra juvenil de Gimferrer. Según ellos la literatura moderna no puede existir sin erotismo y, al contrario, no debe incluir los elementos de la religión cristiana. El erotismo es un concepto bastante amplio, abarca el amor como anhelo del sentimiento hasta una producción ligeramente pornográfica. A la creación poética de Paz y Gimferrer influyó fuertemente la cultura de la ciudad heredada de T. S. Eliot. La ciudad es un motivo y al mismo tiempo la inspiración lingüística. El idioma poético mantiene el contacto con el habla coloquial. Venecia la podemos considerar una ciudad predilecta. Los dos autores han viajado allí varias veces y han quedado consternados. Otro espacio favorito es el jardín con su vegetación y animales. El jardín es el escenario de amor. La concepción del jardín de los dos escritores se basa en la obra de T. S. Eliot. Otro motivo muy importante es la omnipresencia de la muerte. No es una visión trágica sino la parte del ciclo vital. El abandono de la vida significa la posibilidad del conocimiento verdadero a través de la unión con el alma cósmica. Para los poemas de Paz y Gimferrer es típica la dualidad entre el día y la noche, el sol y la luna, la luz, el fuego y la oscuridad, el sueño y la realidad. Abundan en colores y materiales lujosos. La obra de Paz y Gimferrer está unida con la cinematografía. Los dos utilizan la técnica de montaje, los cortes rápidos y su yuxtaposición. La película es para Gimferrer un motivo destacado. Los dos escritores manifiestan una relación muy cercana con el arte plástico y la música. En el marco del arte se trata de la técnica de la pintura impresionista transfigurada en la poesía, en la técnica de marcar el momento, por ejemplo, el brillo de los rayos del sol en el crepúsculo. Paz y Gimferrer son unos importantes críticos del arte plástico. Algunos poemas están compuestos basándose en la forma musical. En la obra de Paz sobresale la influencia de la música hindú, los dos autores destacan la afición al jazz. No obstante, no se sienten suficientemente eruditos para escribir sobre la música teóricamente.

El idioma es, según Paz y Gimferrer, un elemento básico del ser humano. La lengua tiende naturalmente a la creación de los versos y es una metáfora potencial. El poeta es domador de las palabras, al mismo tiempo es su sirviente que está obligado a cuidarlas. El poema es idioma en tensión. Según Paz y Gimferrer cada día hay que revisar la lengua poética para que no se aleje del uso actual. La lengua se la imaginan compacta, condensada, llena de invención. Con la ayuda de las palabras surge la imagen poética que es el significado del poema. La imagen sola no aclara el significado, es una invitación a vivirla y entenderla. El poeta crea un mundo nuevo, una realidad nueva que tiene su lógica. Así se crea la nueva verdad estética que ha dominado la verdad de la vida cotidiana. Leyendo se le ofrece al lector la posibilidad del conocimiento de la verdad. Paz habla de la visión de la otra orilla de la realidad. El poema compuesto no es todavía una obra final, se revitaliza, actualiza y finaliza en el momento de la lectura. Se trata de un ciclo por el que suscita la poesía. El poeta es como un mago y la creación del poema y su lectura es un ritual mágico.

El yo poético, según Paz y Gimferrer, no está presente en la poesía moderna. Es interesante que ni uno ni otro utiliza la expresión el sujeto poético. Hablan del yo poético o de la presencia del poeta en la poesía. Es un eco de la opinión de Eliot y según ella la poesía no expresa el sujeto poético, sino al contrario es la huida de él. Cuando leemos la poesía de Paz y Gimferrer, parece muy personal. El yo poético está escondido.

El tiempo lo comprenden como un ciclo mítico que se renueva en ciertos intervalos. El mito se manifestó en el pasado y se va a manifestar en el futuro, al mismo tiempo es una presencia perpetua, es el tiempo arquetipal, es el cruce de varios niveles. Esta mitología siempre regresa, se renueva y se hace presente. Después de cierto intervalo esperamos el nacimiento de un tiempo nuevo. Gimferrer y Paz niegan en su poesía el tiempo lineal. La analogía del tiempo mítico es el ritmo poético. El tiempo está expresado en el poema en la superposición y la yuxtaposición. La yuxtaposición alinea el pasado, el presente y el futuro que transcurren a la vez. La superposición hace presente el pasado y presente de manera constante. La superposición y la yuxtaposición unen los individuos con la sociedad y con su historia. La superposición del tiempo se asocia con la superposición del espacio. El nivel atemporal representa el sueño, es un momento eterno, un tiempo sin tiempo.

Sólo la muerte de Paz interrumpió esta correspondencia interesante. El contacto mutuo fue la esencia de la existencia de Paz.: “Tengo hambre y sed de conversar inteligente.” Igual que Paz, Pere Gimferrer se interesa por los jóvenes autores y los apoya.

7. Résumé v češtině

Práce s názvem *Octavio Paz - Pere Gimferrer. „Poezie je druhem přátelství. Poezie: souhra, souzvuk.“* mapuje vztah mexického spisovatele Octavia Paze (1919-1997) a katalánského autora Pere Gimferrera (1945). Výchozím studijním materiálem je soubor vydané jednostranné korespondence *Memorias y palabras* (Slova a vzpomínky). Bohužel nám chybí část směřovaná Gimferrerem k Octaviu Pazovi, a tak je kniha labyrintem otázek bez odpovědí a odpovědí bez otázek. Její četba je tedy spojena s luštěním a domýšlením souvislostí. Přesto je jedinečným zdrojem informací o vztahu profesním i lidském dvou básníků a literárních kritiků. Pro objasnění literárních paralel bylo třeba prostudovat dostupné literární dílo obou literátů, studie o nich v odborných časopisech, sbornících a monografiích. Práce využívá i nejnovější literární materiály a internetové zdroje.

Oba autoři začali psát velmi mladí a brzy se stali známými. Octavio Paz je nositelem Nobelovy ceny a a Pere Gimferrer je často označován za budoucího kandidáta. Oba prožívali zklamání z politických poměrů své země a jejich pesimismus se prolíná i jejich dílem. Gimferrer i Paz mají velmi blízko k výtvarnému umění a hudbě. Spisovatelé hledají kořeny v dílech surrealistů a avantgardy, ale i u modernistů. Za jejich duchovního otce můžeme považovat T. S. Eliota. Jejich poezie je plná narážek na osobnosti, epochy, které v jejich dílech někdy obtížně analyzujeme. Jedním ze základních motivů obou autorů je erotismus. Zahrnuje touhu po lásce jako citu, jindy je lehce pornografickou produkcí. Do Gimferrerovy a Pazovy tvorby silně zasáhla kultura města. Za obzvláště oblíbené město můžeme považovat Benátky. Oblíbeným prostorem je také zahrada se svojí flórou a faunou. Zahrada je často dějištěm milostných prožitků snových či skutečných. Všudypřítomná je v jejich básních smrt, která ovšem není tragickou vizí, ale je součástí koloběhu lidského života. Jejich básním je vlastní neustálá dualita, dne a noci, slunce a měsíce, jasu, ohně a tmy, snu a skutečnosti. Básně hýří barvami a přepychovými materiály. Gimferrerovo a Pazovo dílo je nerozlučně spjato s kinematografií. U obou je využita technika montáže, rychlých střihů a jejich juxtaopoziční řazení. U Gimferrera je navíc film silným motivem.

Podle obou literátů básník tvoří v poezii nový svět, novou realitu s novými logickými zákonitostmi. Básnické já chtějí programově z tvorby vypustit, přesto je jejich dílo velmi osobní. Specifický je způsob práce s časem jako mytickým kruhem, který můžeme zachytit v okamžiku; projevuje se ve věčné přítomnosti. Tento okamžik obsahuje minulost i budoucnost.

Pazovou i Gimferrerovou charakterovou vlastností je neobyčejná zvědavost a touha po poznání. Jen tak si můžeme vysvětlit, že Octavio Paz odpověděl v létě roku 1966 na dopis neznámému Gimferrerovi, jehož zaujalo Pazovo dílo a chystal se o něm napsat článek. Stejně je mladším spisovatelům nakloněn i Pere Gimferrer, a tak objevuje talentované spisovatele pro barcelonské nakladatelství Seix Barral.

8. Résumé v angličtině – Resume in English

This work with the name *Octavio Paz – Pere Gimferrer: „The poetry is a form of friendship. The poetry: agreement, accord.“* maps friendship of Mexican writer Octavio Paz (1919-1997) and Catalan author Pere Gimferrer (1945). Initial studying source is set of published one-sided correspondence *Memorias y palabras* (Memories and words). Unfortunately the correspondence written by Gimferrer to Octavio Paz is missing and so the book is a labyrinth of questions without answers and answers without questions. Reading the book is connected with solving and making coherence. In spite of this, the book is a unique information source about professional and private friendship of two writers and literature critics. After clarification of literature parallel it was necessary to study available literature work of both writers, studies in professional magazines, collections and monographs. This work uses the newest literature materials and Internet sources.

Both authors started to write really young and soon became to be known. Octavio Paz is holder of Nobel Prize and Pere Gimferrer is often seen as a future candidate. Both went through a disappointment from political conditions in their countries and their pessimism also penetrated into their work. Both Gimferrer and Paz have very close to fine art and music. Writers were seeking roots in work of surrealists, avant-gardes and also modernists. As their intellectual father we can consider T.S. Eliot. Their poetry is full of hints on celebrities, epochs, which are sometimes difficult to analyse. One of the basic motives of both authors is eroticism. It includes desire for love as a feeling; other time is slightly pornographic production. Both Gimferrer's and Paz's production was intensely affected by town culture. As exceptionally favourite town we can assume Venezia. Also a garden with its flora and fauna is a favourite place. A garden is often scene of love experience both imagined and real. Omnipresent in their poetry is death, which is not seen as a tragic vision but as a part of human life cycle. Their poetry is full of constant duality, day and night, sun and moon, brightness, fire and dark, dream and reality. Poems revel in colours and luxury materials. Work of Gimferrer and Paz is inseparably connected with cinematography. Both writers apply a montage technique, fast editing and their juxtapositional ordination. To Gimferrer film is also strong motive.

By both authors, poet forms new world in poetry, a new reality with new logical relations. They wanted to eliminate poetical “I” from their work still their writings are

personal. Specific is a work method with time as mythical circle which we can catch in time; that expresses as a eternal present. This moment includes past as well as future.

Paz's and Gimferrer's character is remarkable curiosity and desire for knowledge. Only in this way we can explain, that Octavio Paz answered letter from unknown Gimferrer in summer 1966. Gimferrer was captured by Paz's work and was preparing to write an article about him. Equally, Pere Gimferrer finds favour with younger writers and in this way he discovers talented writers for Barcelonese publisher Seix Barral.

9. Použitá literatura

Texty P. Gimferrer:

Gimferrer, P. *Arde el mar*. Madrid: Cátedra, 1997.

Gimferrer, P. „Convergencias.“ In *Octavio Paz*. Madrid: Fundamentos, 1979.

Gimferrer, P. „Destino, expresión, belleza.“ *Vuelta*, 1993, č. 200. (převzato z *ABC*, 28.8.1992)

Gimferrer, P. *Dietario*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Gimferrer, P. „Dos nuevos libros de Octavio Paz.“ *Insula*, 1967, č. 248-249.

Gimferrer, P. „El testimonio de Octavio Paz.“ *Insula*, 1966, č. 239.

Gimferrer, P. *El vendaval*. Barcelona: Poética, 1989.

Gimferrer, P. „En su contexto.“ *Vuelta*, 1979, č. 26.

Gimferrer, P. *Espejo, espacio y apariciones*. Madrid: Visor, 1988.

Gimferrer, P. *Fortuny*. Barcelona: Planeta, 1983.

Gimferrer, P. „Itinerario de un escritor.“ *Anthropos*, 1993, č. 140.

Gimferrer, P. *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1980.

Gimferrer, P. *Los raros*. Palma de Mallorca: Bitzoc, 1999.

Gimferrer, P. „Marie José Paz en el país de las maravillas.“ *Vuelta*, 1991, č. 181.

Gimferrer, P. „Mi vida secreta de autor anónimo.“ *Vuelta*, 1979, č. 33.

Gimferrer, P. *Perfil se Vicente Aleixandre*. Madrid: Real Academia Española, 1985.

Gimferrer, P. *Poemas. 1963-1969*. Madrid: Visor, 1979.

Gimferrer, P. „Poesía del pensamiento.“ *Vuelta*, 1998, č. 258.

Gimferrer, P. *Radicalidades*. Barcelona: Antoni Bosch, 1978.

Gimferrer, P. *Segon dietari*. Barcelona: Edicions 62, 1982.

Gimferrer, P. „Tapiès. Otoño de 1991.“ *Vuelta*, 1992, č. 183.

Texty O. Paze:

Paz, O. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. (AL)

Paz, O. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 1998.

Paz, O. *El mono gramático*. Barcelona/México: Seix Barral, 1974.

Paz, O. *Hombres en su siglo, y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

Paz, O. „La trama mortal.“ *Anthropos*, 1993, č. 140.

Paz, O. *Libertad bajo palabra*. Madrid: Cátedra, 1998.(LBP)

Paz, O. *Luk a lyra*. Praha: Odeon, 1992. (LL)

Paz, O. *Memorias y palabras*. Barcelona: Seix Barral, 1991.(MP)

Paz, O. *Na břehu světa*. Praha: SNKLU, 1966 (NBS)

Paz, O. *Poemas*. Barcelona: Seix Barral, 1979.

Další prameny:

Anderson Imbert, E. *Dějiny literatur španělské Ameriky*. Praha: Odeon, 1966.

Bousoño, C. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1970.

Carnero, G. „Culturalismo y poesía „novísima“.“ In *Novísimos, postnovísimos, clásicos*. Madison, 1989.

Debicki, A. P. *Historia de la poesía española del s. XX*. Madrid: Gredos, 1997.

Eliot, T.S. *Cuatro cuartetos*, Madrid: Cátedra, 1987. (bilingvní edice)

Eliot, T. S. *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, 1991.

Fernández, T.: *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*. Madrid: Taurus, 1990.

García Martín, J. L. *Treinta años de poesía española (1975-1995)*. Oviedo: La veleta, 1996.

Goytisolo, J. „L'espai desert de Pere Gimferrer.“ *Vuelta*, 1977, č. 9.

Hodoušek a kol. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Libri, 1996.

Hodoušek a kol. *Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska*. Praha: Libri, 1999.

Jakobson, R. *Poetická funkce*. Praha: H&H, 1995.

Octavio Paz: *Premio de Literatura en Lengua Castellana „Miguel de Cervantes“ 1981*. Barcelona: Anthropos; Madrid: Ministerio de Cultura, 1990.

Martínez Torrón, D. „La poesía de Pere Gimferrer.“ In *Estudios de Literatura Española*. Barcelona: Anthropos, 1987.

Masoliver Rodenas, J. A. „Pere Gimferrer y el complejo de Rimbaud.“ *Vuelta*, 1996, č. 230.

Rey, J. L. *Caligrafía del fuego*. Valencia: Pre-Textos, 2005.

Ruy Sánchez, A. „Los raros de Pere Gimferrer.“ *Vuelta*, 1986, č. 114.

Sánchez, J. A. „Pere Gimferrer, poeta moderno.“ *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*. Madrid: UNED, 1996.

Spolupracovníci Antické knihovny. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974.

Staiger, E. *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1969.

Jako encyklopedický pramen jsem používala především Diderotův slovník.

Texty časopisu *Anthropos* (dále *Ant.*):

Barella, J. „Un paseo por el amor en Venecia y por La muerte en Beverly Hills.“ *Ant.*, 1993, č. 140.

Bou, E. „Pere Gimferrer día a día: del escritor a la escritura.“ *Ant.*, 1993, č. 140.

- Debicki, A. P. „Arde el mar como índice y ejemplo de una nueva época poética.“ *Ant.*, 1993, č. 140.
- Goytisolo J. „Lectura plural.“ *Ant.*, 1993, č. 140.
- Gracia, G. „Primera madurez de una poética: poesía en castellano.“ *Ant.*, 1993, č. 140.
- Monegal, A. „Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer.“ *Ant.*, 1993, č. 140.
- Terry, A. „La poesía de Pere Gimferrer.“ *Ant.*, 1993, č. 140.
- Texty časopisu *Cuadernos hispanoamericanos* (dále *C. h.*):
- Albistur, J. „La imposible fijeza.“ *C. h.*, 1973, č. 344.
- Borello, R. A. „Relectura de Piedra de sol.“ *C. h.*, 1973, č. 344.
- Correa, G. „Las imágenes eróticas en Libertad bajo palabra: dialectica e intelectualidad.“ *C. h.*, 1973, č. 345.
- Feustle, J. A. Blanco: „Una síntesis poética de tres culturas.“ *C. h.*, 1973, č. 345.
- Flores, F. G. „La vigilia fervorosa.“ *C. h.*, 1973, č. 343.
- Goytisolo, J. „Ejemplaridad de Octavio Paz.“ *C. h.*, 2002, č. 627.
- Matamoro, B. „De Octavio Paz a Pere Gimferrer.“ *C. h.*, 1999, č. 592.
- Matamoro, B. „Materiales para una teoría poética.“ *C. h.*, 1973, č. 343.
- Maurel, M. „Entrevista con Pere Gimferrer.“ *C. h.*, 2001, č. 611.
- Nieto, E. M. „Sacando en claro Pasado en claro.“ *C. h.*, 1973, č. 345.
- Ortega, J. „Tiempo y alientación en Piedra de sol.“ *C. h.*, 1973, č. 344.
- Palenzuela, N. „Octavio Paz y el pensamiento del presente.“ *C. h.*, 1992, č. 508.
- Paternain, A. „Octavio Paz: La fijeza y el vertigo.“ *C. h.*, 1972, č. 276.
- Poust, A. Blanco: „Energía de la palabra.“ *C. h.*, 1973, č. 345.
- Prenz, J. O. „Octavio Paz o la voluntad creadora.“ *C. h.*, 1973, č. 343.
- Provencio, P. „Encuentros y desencuentros con la la poesía social.“ *C. h.*, 1991, č. 496.
- Provencio, P. „La Generación del 70 (II).“ *C. h.*, 1994, č. 524.
- Provencio, P. „La Generación del 70 (I).“ *C. h.*, 1994, č. 523.
- Provencio, P. „La últimas tendencias de la lírica española.“ *C. h.*, 1994, č. 531.
- Rodríguez Padrón, J. „Dos libros de Pedro Gimferrer.“ *C. h.*, 1970, č. 247.
- Rodríguez Padrón, J. „Octavio Paz: El escritor y la experiencia poética.“ *C. h.*, 1970, č. 243.
- Sabas, M. „El presente es perpetuo.“ *C. h.*, 1973, č. 343.
- Salas, H. „Historia de una desmesura.“ *C. h.*, 1973, č. 343.
- Segade, G. V. „La poética de Octavio Paz: Una estética contemporánea.“ *C. h.*, 1973, č. 343.

Ulacia, M. „Octavio Paz en México.” *C. h.*, 1996, č. 549.

Vilar, A. de „De Espacio a Piedra de sol.” *C. h.*, 1973, č. 344.

Texty časopisu *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (dále *R.C.E.H.*):

Flores, E. „El cántaro roto.” *R.C.E.H.*, 1992, č. 3.

Palafox, E. „Máscaras del alba.” *R.C.E.H.*, 1992, č. 3.

Paz, O. „La búsqueda del presente.” *R.C.E.H.*, 1992, č. 3.

Valdéz, M. E. de „Árbol adentro.” *R.C.E.H.*, 1992, č. 3.

Villegas Guzmán, J. „Soliloquio de medianoche” *R.C.E.H.*, 1992, č. 3.

Texty časopisu *Revista Iberoamericana* (dále *R. I.*):

Carreño-Rodríguez, A. “La casa de la presencia. Octavio Paz y sus lecturas críticas.” *R. I.*, 2003, č. 204.

Lemaitre, M. J. „Aproximaciones a Octavio Paz.” *R. I.*, 1975, č. 90.

Texty časopisu *Zurgai*:

Blesa, T. „Apariciones en Aparicions.” *Zurgai*. 2006. č. 4.

Broch, A. „El Dietari o un diálogo con la historia.” *Zurgai*. 2006. č. 4.

Fernández dela Sota, J. „¿Pero de quién hablamos cuando hablamos de Pere Gimferrer?” *Zurgai*. 2006. č. 4.

García Jambrina, L. „Unidad y variedad en la obra de Gimferrer.” *Zurgai*. 2006. č. 4.

Mendoza, E. „Una aventi de Pere Gimferrer.” *Zurgai*. 2006. č. 4.

Moix, A. M. „Pere Gimferrer.” *Zurgai*. 2006. č. 4.

Molina Foix, V. „La carta-baúl.” *Zurgai*. 2006. č. 4.

Muñoz Molina, A. „Pere Gimferrer: Un testimonio personal.” *Zurgai*. 2006. č. 4.

Navarro, J. „Imitation of Life.” *Zurgai*. 2006. č. 4.

Regás, R. „De Arde el mar hasta hoy: el poeta Gimferrer.” *Zurgai*. 2006. č. 4.

Sánchez Torre, L. „Visiones y convergencias de Pere Gimferrer y Octavio Paz.” *Zurgai*. 2006. č. 4.

Virtanen, R. „Cuarenta aniversario de Arde el mar.” *Zurgai*. 2006. č. 4.

Zimmermann, M. C. „Un poeta de diecisiete años.” *Zurgai*. 2006. č. 4.

Elektronické zdroje:

Pere Gimferrer. [online]. [cit. 2007-04-15]. Dostupné z:

<http://es.wikipedia.org/wiki/Pere_Gimferrer>

Gimferrer, P. *Identidad*. [online]. [cit. 2007-04-18]. Dostupné z:

<www.brown.edu/Research/Gimferrer>

Gimferrer, P. *Formación*. [online]. [cit. 2007-04-18]. Dostupné z:

<www.brown.edu/Research/Gimferrer>

Gimferrer, P. *Vicente Aleixandre*. [online]. [cit. 2007-04-20]. Dostupné z:

<www.brown.edu/Research/Gimferrer>

Octavio Paz. [online]. [cit. 2007-04-19]. Dostupné z:

<http://es.wikipedia.org/wiki/Octavio_Paz>

Vázquez Montalbán, M. „Gimferrer y yo.“ Madrid: *El País*, 26. 11. 1998. [online]. [cit. 2007-04-15]. Dostupné z: <<http://www.vespito.net/mvm/gimferrer.html>>